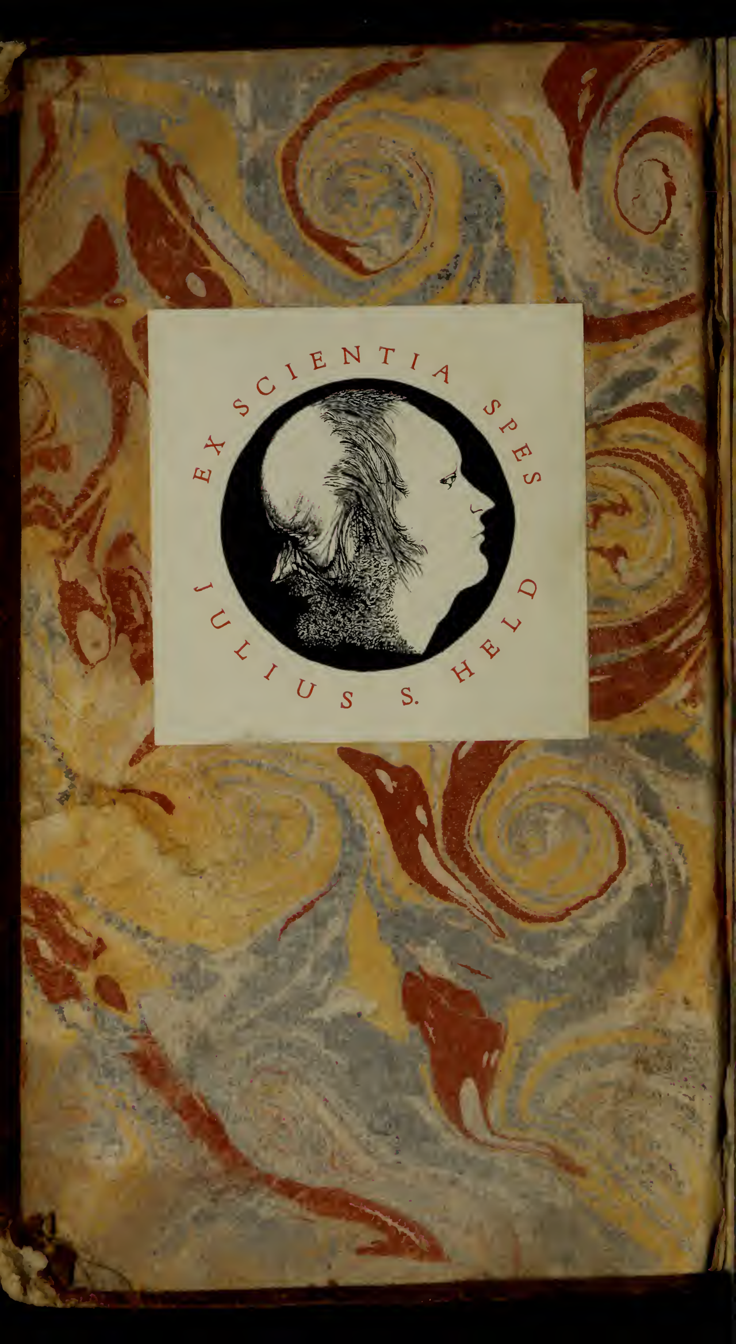
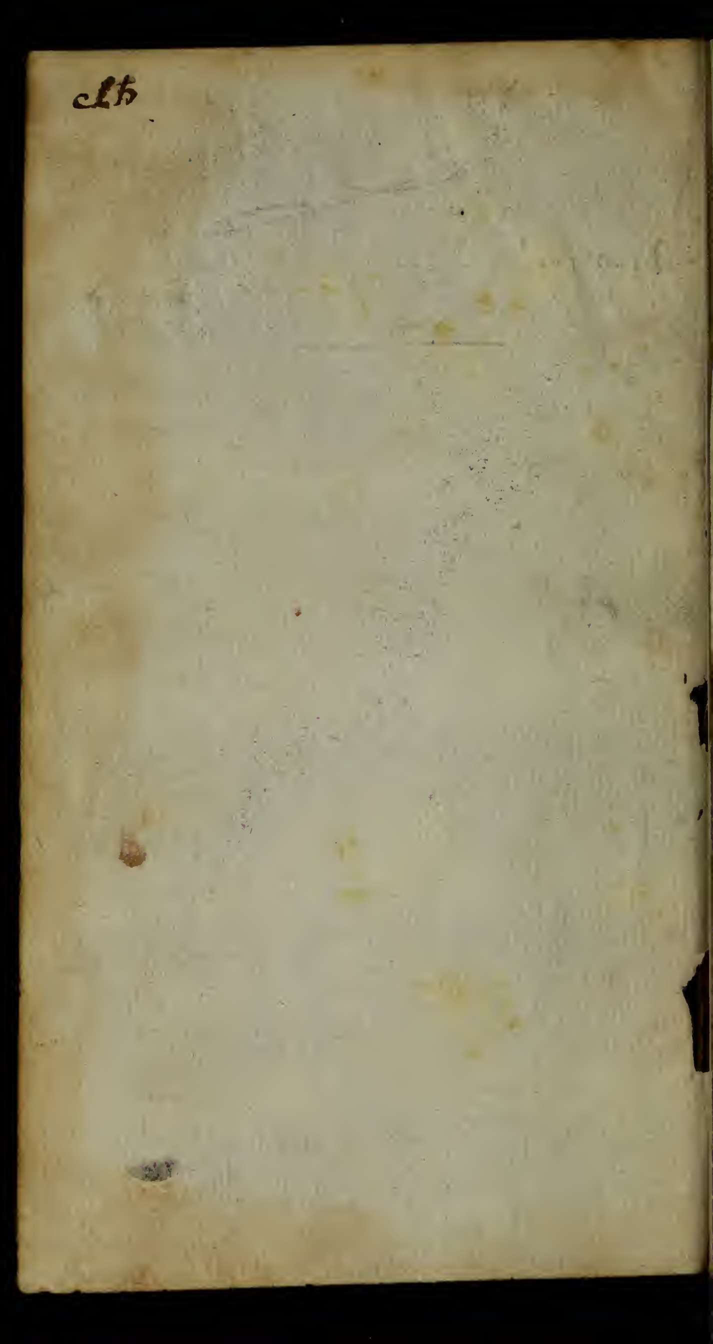
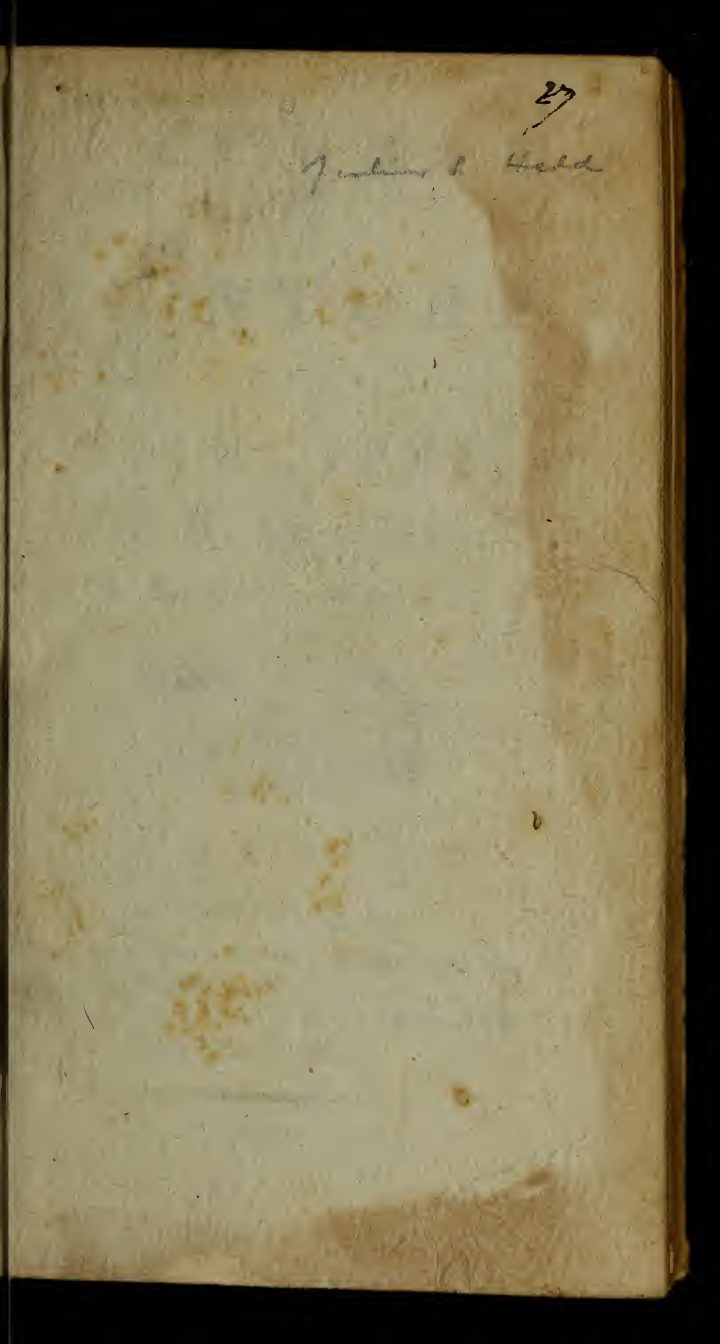



EX SCIENTIA SPES
JULIUS S. HELD







COURS
DE
PEINTURE
PAR
PRINCIPES,

Par Mr. DE PILES,

De l'Académie Royale de Peinture & sculpture.



A PARIS,

Du fonds de JOMBERT,

Chez { BARROIS l'aîné, Libraire, quai des Augustins, N°. 19.
FIRMIN DIDOT, Libraire, rue Dauphine, N°. 116.

1791.

ON TROUVE CHEZ LES MÊMES LIBRAIRES,

Œuvres diverses de M. de Piles, 5 vol. in-12. . . . . 16 *livres* 10 *sous.*

Chaque volume se vend séparément.

Abrégé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, in-12 . . . . 3 *l.* 10 *s.*

Cours de Peinture par principes, in-12 . . . . 3 *l.* 10 *s.*

Elémens de Peinture pratique, nouvelle édition entiérement refondue & considérablement augmentée par Charles-Antoine JOMBERT, *in-12.* 3 *l.* 10 *s.*

Recueil de divers Ouvrages sur la Peinture & le coloris in-12 . . . . . 3 *l.*

L'art de la Peinture par Charles-Alph. du FRESNOY, *trad. en françois, enrichi de remarques, revu, corrigé & augmenté, in-12* . . . . 3 *l.*

LES LIBRAIRES

AU LECTEUR.

CE Cours de Peinture, par principes, qui eſt un des meilleurs ouvrages de M. *de Piles*, étant devenu extrêmement rare, nous avons cru faire plaiſir aux Artiſtes & aux Amateurs de ce bel Art en mettant au jour cette nouvelle édition que nous avons tâché de rendre auſſi exacte & auſſi correcte qu'il nous a été poſſible. Nous n'entrerons point ici dans le détail de ce qui eſt contenu dans ce Traité élémentaire ſur la Peinture, la Table des titres qui ſuit cet Avertiſſement eſt ſuffiſante pour en donner une idée capable de piquer la curioſité du Lecteur, par l'importance des matieres qui y ſont annoncées. Nous ajouterons ſeulement que ceux qui deſirent s'inſtruire à fond des principes ſur l'art de peindre ne peuvent guere ſe diſpenſer d'ajouter à ce Traité deux autres ouvrages du même Auteur. L'un eſt le Poëme de *du Frenoy* ſur la Peinture,

avec la traduction de M. *de Piles*, & les remarques instructives qu'il y a ajoutées pour entrer dans des détails essentiels que la forme & le style d'un ouvrage de cette nature n'ont pas permis à *du Frenoy* d'insérer dans son poëme. L'autre a pour titre *Les premiers élémens de la Peinture pratique*, par M. *de Piles*, dont la derniere édition a été considérablement augmentée.



TABLE DES TITRES

De ce Cours de Peinture par principes.

Fin de la Table des Titres.

COURS

COURS DE PEINTURE PAR PRINCIPES.

L'IDÉE DE LA PEINTURE *pour servir de préface à ce livre.*

PERSONNE ne remporte le prix de la course, qu'il ne voie le but où il doit arriver ; & l'on ne peut acquérir parfaitement la connoissance d'aucun art, ni d'aucune science, sans en avoir la véritable idée. Cette idée est notre but, & c'est elle qui dirige celui qui court, & qui le fait arriver sûrement à la fin de sa carriere, je veux dire, à la possession de la science qu'il recherche.

Mais quoique toutes les choses renferment en elles & fassent paroître la plus grande partie de leur véritable idée, il ne s'ensuit pas de-là qu'elle soit toujours connue à ne pouvoir s'y tromper, & que l'on n'en conçoive souvent de fausses, au lieu de celle qui est la véritable & la plus par-

faite. La Peinture a ſes idées comme les autres arts : la difficulté eſt donc de démêler quelle eſt la véritable. Mais avant que d'entrer dans cette diſcuſſion, il me paroît néceſſaire d'expoſer ici, que dans la Peinture il y a deux ſortes d'idées ; l'idée générale qui convient à tous les hommes, & l'idée particuliere qui convient au Peintre ſeulement.

Le moyen le plus sûr pour connoître infailliblement la véritable idée des choſes, c'eſt de la tirer du fond de leur eſſence & de leur définition ; parce que la définition n'a été inventée que pour empêcher l'équivoque des idées, pour écarter les fauſſes, & pour inſtruire notre eſprit de la véritable fin, & des principaux effets de chaque choſe.

Il s'enſuit de-là, que plus une idée nous conduit directement & rapidement à la fin que l'eſſence d'où elle coule nous indique, nous devons être aſſurés qu'elle eſt la véritable.

L'eſſence & la définition de la Peinture, eſt l'imitation des objets viſibles par le moyen de la forme & des couleurs. Il faut

donc conclure, que plus la Peinture imite fortement & fidelement la Nature, plus elle nous conduit rapidement & directement vers ſa fin, qui eſt de ſéduire nos yeux, & plus elle nous donne en cela des marques de ſa véritable idée.

Cette idée générale frappe & attire tout le monde; les ignorans, les amateurs de Peinture, les connoiſſeurs, & les Peintres mêmes. Elle ne permet à perſonne de paſſer indifféremment par un lieu où ſera quelque tableau qui porte ce caractere, ſans être comme ſurpris, ſans s'arrêter & ſans jouir quelque tems du plaiſir de ſa ſurpriſe. La véritable Peinture eſt donc celle qui nous appelle (pour ainſi dire) en nous ſurprenant: & ce n'eſt que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme ſi elle avoit quelque choſe à nous dire. Et quand nous ſommes auprès d'elle, nous trouvons que non-ſeulement elle nous divertit par le beau choix, & par la nouveauté des choſes qu'elle nous préſente, par l'hiſtoire, & par la fable dont elle rafraîchit notre mémoire, par les inven-

tions ingénieuſes, & par les allégories dont nous nous faiſons un plaiſir de trouver le ſens, ou d'en critiquer l'obſcurité; mais encore par l'imitation vraie & fidele qui nous a attirés d'abord, qui nous inſtruit dans le détail des parties de la Peinture, & qui, ſelon Ariſtote, nous divertit, quelque horribles que ſoient les objets de la nature qu'elle repréſente.

Il y a une ſeconde idée, qui eſt, comme nous avons dit, particuliere aux Peintres, & dont ils doivent avoir une habitude conſommée. Cette idée regarde en détail toute la théorie de la Peinture, & elle doit leur être familiere, de telle ſorte qu'il ſemble qu'ils n'aient beſoin d'aucune réflexion pour l'exécution de leurs penſées.

C'eſt ainſi qu'après l'étude exacte du deſſein, après la recherche d'un ſavant coloris, & de toutes les choſes qui dépendent de ces deux parties, ils doivent toujours avoir préſentes les idées particulieres qui répondent aux diverſes parties de leur art.

De tout ce que je viens de dire, je conclus que la véritable Peinture doit appeller ſon ſpectateur par la force & par la

grande vérité de ſon imitation, & que le ſpectateur ſurpris doit aller à elle, comme pour entrer en converſation avec les figures qu'elle repréſente. En effet quand elle porte le caractere du vrai, elle ſemble ne nous avoir attirés que pour nous divertir, & pour nous inſtruire.

Cependant les idées de la Peinture en général, ſont auſſi diverſes que les manieres des différentes écoles different entre elles. Ce n'eſt pas que les Peintres manquent des idées particulieres qu'ils doivent avoir; mais l'uſage qu'ils en font, n'étant pas toujours fort juſte, l'habitude qu'ils prennent de cet uſage, l'attache qu'ils ont pour une partie plutôt que pour une autre, & l'affection qu'ils conſervent pour la maniere des maîtres qu'ils ont imités, les jette dans la prédilection de quelque partie favorite; au lieu qu'ils ſont dans l'étroite obligation de les poſſéder toutes, pour contribuer à l'idée générale dont nous avons parlé. Car la plupart des Peintres ſe ſont toujours partagés ſelon leurs différentes inclinations; les uns pour Raphaël, les autres pour Michel Ange, les autres

pour les Caraches, les autres pour leurs diſciples ; quelques - uns ont préféré le deſſein à tout, d'autres l'abondance des penſées, d'autres les graces, d'autres l'expreſſion des paſſions de l'ame : d'autres enfin ſe ſont abandonnés à l'emportement de leur génie, ſans l'avoir aſſez cultivé par l'étude & par les réflexions.

Que ferons-nous donc de toutes ces idées vagues & incertaines ? Il eſt ſans doute dangereux de les rejetter : mais le parti qu'il faut prendre, c'eſt de s'attacher préférablement au vrai, que nous avons ſuppoſé dans l'idée générale. Il faut que tous ſes objets peints paroiſſent vrais, avant que de paroître d'une certaine façon, parce que le vrai dans la Peinture eſt la baſe de toutes les autres parties, qui relevent l'excellence de cet art, comme les ſciences & les vertus relevent l'excellence de l'homme qui en eſt le fondement. Ainſi l'on doit toujours ſuppoſer l'un & l'autre dans leur perfection, quand on parle des belles parties dont ils ſont ſuſceptibles, & qui ne peuvent faire un bon effet, que lors qu'elles y ſont intimement attachées. Le

ſpectateur n'eſt pas obligé d'aller chercher du vrai dans un ouvrage de Peinture : mais le vrai dans la Peinture doit par ſon effet appeller les ſpectateurs.

C'eſt inutilement que l'on conſerveroit dans un palais magnifique les choſes du monde les plus rares, ſi l'on avoit omis d'y faire des portes, ou ſi l'entrée n'en étoit proportionnée à la beauté de l'édifice, pour faire naître aux perſonnes l'envie d'y entrer & d'y ſatisfaire leur curioſité. Tous les objets viſibles n'entrent dans l'eſprit que par les organes des yeux, comme les ſons dans la muſique n'entrent dans l'eſprit que par les oreilles. Les oreilles & les yeux ſont les portes par leſquelles entrent nos jugemens ſur les concerts de muſique & ſur les ouvrages de Peinture. Le premier ſoin du Peintre auſſi bien que du Muſicien, doit donc être de rendre l'entrée de ces portes libre & agréable par la force de leur harmonie, l'un dans le coloris accompagné de ſon clair-obſcur ; & l'autre dans ſes accords.

Les choſes étant ainſi, & le ſpectateur étant attiré par la force de l'ouvrage, ſes

yeux y découvrent les beautés particulieres qui ſont capables d'inſtruire & de divertir. Le curieux y trouve ce qui eſt proportionné à ſon goût, & le Peintre y obſerve les diverſes parties de ſon art, pour profiter du bon, & rejetter le mauvais qui peut s'y rencontrer. Tout n'eſt pas égal dans un ouvrage de Peinture. Il y aura tel tableau qui avec pluſieurs défauts à le conſidérer dans le détail, ne laiſſera pas d'arrêter les yeux de ceux qui paſſent devant, parce que le Peintre y aura fait un excellent uſage de ſes couleurs & de ſon clair-obſcur.

Rembrant, par exemple, ſe divertit un jour à faire le portrait de ſa ſervante, pour l'expoſer à une fenêtre & tromper les yeux des paſſans. Cela lui réuſſit; car on ne s'apperçut que quelques jours après de la tromperie. Ce n'étoit, comme on peut bien ſe l'imaginer de Rembrant, ni la beauté du deſſein, ni la nobleſſe des expreſſions qui avoient produit cet effet.

Etant en Hollande j'eus la curioſité de voir ce portrait que je trouvai d'un beau pinceau & d'une grande force; je l'ache-

tai ; & il tient aujourd'hui une place conſidérable dans mon cabinet.

D'autres Peintres au contraire ont fait voir par leurs ouvrages quantité de perfections dans les diverſes parties de leur art ; leſquels n'ont pas été aſſez heureux pour s'attirer d'abord des regatds favorables, je dis aſſez heureux, parce que s'ils l'ont fait quelquefois, ç'a été par une diſpoſition d'objets que le haſard avoit placés, & qui dans le lieu qu'ils occupoient, exigeoient un clair-obſcur avantageux, qu'on ne pouvoit leur refuſer, & auquel la ſcience du Peintre avoit très-peu de part ; attendu que s'il l'avoit fait par ſcience, il l'auroit pratiqué dans tous ſes tableaux.

Ainſi rien n'eſt plus ordinaire que de voir des tableaux orner des appartemens par la richeſſe ſeulement de leurs bordures, pendant que l'inſipidité & la froideur de la Peinture qu'elles renferment, laiſſent paſſer tranquillement les perſonnes ſans les attirer par aucune intelligence de ce vrai qui nous appelle.

Pour rendre la choſe plus ſenſible, je dois me ſervir de l'exemple des plus habiles

Peintres qui n'ont pas néanmoins possédé dans un degré suffisant la partie qui d'abord frappe les yeux par une imitation très-fidele, & par un vrai dont l'art nous séduise, s'il est possible, en se mettant au-dessus même de la nature. Mais parmi les exemples que l'on peut citer, je n'en puis apporter de plus remarquable que celui de Raphaël à cause de sa grande réputation, & parce qu'il est certain, que de tous les Peintres il n'y en a aucun qui ait eu tant de parties, ni qui les ait possédées dans un si haut degré de perfection.

C'est un fait qui passe pour constant, que de l'aveu de plusieurs personnes, on a vu souvent des gens d'esprit chercher Raphaël au milieu de Raphaël même, c'est-à-dire, au milieu des salles du Vatican, où sont les plus belles choses de ce Peintre, & demander en même-tems à ceux qui les conduisoient, qu'ils leur fissent voir des ouvrages de Raphaël, sans qu'ils donnassent aucune marque qu'ils en fussent frappés du premier coup-d'œil, comme ils se l'étoient imaginés sur le bruit de la réputation de Raphaël. L'idée qu'ils avoient

conçue des Peintures de ce grand génie ne ſe trouvoit pas remplie ; parce qu'ils la meſuroient à celle que naturellement on doit avoir d'une Peinture parfaite. Ils ne pouvoient s'imaginer que l'imitation de la Nature ne ſe fît pas ſentir dans toute ſa vigueur & dans toute ſa perfection, à la vue des ouvrages d'un Peintre ſi merveilleux. Ce qui fait bien voir que ſans l'intelligence du clair-obſcur, & de tout ce qui dépend du du coloris, les autres parties de la Peinture perdent beaucoup de leur mérite, au point même de perfection que Raphaël les a portées.

Je puis donner ici un exemple aſſez récent du peu d'effet que produiſent d'abord les ouvrages de Raphaël. * Cet exemple me vient d'un de mes amis, dont l'eſprit & le génie ſont connus de tout le monde. Il porte ſon estime pour ce fameux Peintre juſqu'à l'admiration; & il a cela de commun avec tous les gens d'eſprit. Il y a quelque tems que ſe trouvant à Rome, il témoigna une grande impatience de voir les ouvrages de Raphaël. Ceux que l'on

* Monſieur de Valincourt.

admire le plus, ce font les frefques qu'il a peintes dans les falles du Vatican. On y mena le curieux dont je parle, & paffant indifféremment à travers les falles, il ne s'appercevoit pas qu'il avoit devant les yeux ce qu'il cherchoit avec tant d'empreffement. Celui qui le conduifoit l'arrêta tout-à-coup, & lui dit : Où allez-vous fi vîte, Monfieur ? voilà ce que vous cherchez, & vous n'y prenez pas garde. Notre curieux n'eut pas plutôt apperçu les beautés que fon bon efprit lui découvroit alors, qu'il prit la réfolution d'y retourner plufieurs autres fois pour fatisfaire pleinement fa curiofité, & pour fe former le goût, fur ce qui le piquoit davantage. Qu'eût-ce été fi s'en retournant charmé à la vue de tant de belles chofes, Raphaël l'avoit d'abord appellé lui-même par l'effet des couleurs propres à chaque objet, foutenues d'un excellent clair-obfcur ?

Le gentilhomme dont je viens de parler, s'étoit imaginé qu'il feroit extrêmement furpris à la vue des Peintures d'une fi grande réputation. Il ne le fut point, & comme il n'étoit pas Peintre, il fe con-

tenta d'examiner & bien louer les airs de têtes, les expreſſions, la nobleſſe des attitudes, & les graces qui accompagnoient les choſes qui étoient le plus de la portée de ſa connoiſſance ; du reſte il eut peu de curiosité de s'arrêter aux autres parties qui regardent l'étude des Peintres ſeulement.

Ce que je viens de rapporter, eſt un fait qui ſe renouvelle ſouvent, non-ſeulement parmi les curieux ignorans, mais à l'égard même des Peintres de profeſſion qui n'ont encore rien vu des ouvrages de Raphaël.

Ce n'eſt pas que l'on ne voie quelques tableaux de Raphaël bien coloriés ; mais l'on ne doit pas juger ſur le très-petit nombre qu'il en a fait de cette ſorte ; c'eſt ſur le général de ſes ouvrages & de ceux de tous les autres Peintres, qu'on doit décider du degré de leur capacité.

Quelques-uns objectent que cette grande & parfaite imitation n'eſt pas de l'eſſence de la Peinture, & que ſi cela étoit, on en verroit des effets dans la plupart des tableaux. Qu'un tableau qui appelle, ne remplit pas toujours l'idée de celui qui va le trouver, & qu'il n'eſt pas néceſſaire que

les figures qui compoſent un tableau, paroiſſent vouloir entrer en converſation avec ceux qui le regardent; puiſqu'on eſt bien prévenu que ce n'eſt que de la Peinture.

Il eſt vrai que le nombre des tableaux qui appellent le ſpectateur, n'eſt pas fort grand; mais ce n'eſt pas la faute de la Peinture, dont l'eſſence eſt de ſurprendre les yeux & de les tromper, s'il eſt poſſible; il en faut ſeulement imputer la faute à la négligence du Peintre, ou plutôt à ſon eſprit, qui n'eſt pas aſſez élevé ni aſſez inſtruit des principes néceſſaires pour forcer, s'il faut ainſi dire, les paſſans de regarder ſes tableaux, & d'y faire attention.

Il faut beaucoup plus de génie pour faire un bon uſage des lumieres & des ombres, de l'harmonie des couleurs & de leur juſteſſe pour chaque objet particulier, que pour deſſiner correctement une figure.

Le deſſein, qui demande tant de tems pour le bien ſavoir, ne conſiſte preſque que dans une habitude de meſures & de contours que l'on répete ſouvent : mais le clair-obſcur & l'harmonie des couleurs ſont un raiſonnement continuel, qui exerce

le génie d'une maniere auſſi différente que les tableaux ſont compoſés différemment. Un génie modéré arrive néceſſairement â la correction du deſſein par ſa perſévérance dans le travail, & le clair-obſcur demande outre les regles une meſure de génie qui doit être aſſez grande, pour ſe répandre (s'il faut ainſi parler) dans toutes les autres parties de la Peinture.

Chacun ſait que bien que les ouvrages du Titien & de tous les Peintres de ſon école, n'aient preſque point d'autre mérite que celui du clair-obſcur & du coloris, ils ne laiſſent pas d'être payés d'un grand prix, d'être très-recherchés, & de ſoutenir dans les cabinets des curieux le mérite des tableaux de la premiere claſſe.

Quand je parle ici du deſſein, j'entends ſeulement cette partie matérielle, qui par des meſures juſtes forme tous les objets réguliérement: car je n'ignore pas que dans le deſſein outre la régularité des meſures, il y a un eſprit capable d'aſſaiſonner toutes ſortes de formes par le goût & par l'élégance.

Cependant il eſt aiſé de voir que ce qui

a le plus de part à l'effet qui appelle le ſpectateur, c'eſt le coloris compoſé de toutes ſes parties qui ſont le clair-obſcur, l'harmonie des couleurs, & ces mêmes couleurs que nous appellons locales, lorſqu'elles imitent fidelement chacune en particulier la couleur des objets naturels que le Peintre veut repréſenter. Mais cela n'empêche pas que les autres parties ne ſoient néceſſaires pour l'effet de toute la machine, & qu'elles ne ſe prêtent un mutuel ſecours, les unes pour former, les autres pour orner les objets peints, pour leur donner du goût & de la grace, pour inſtruire les amateurs de Peinture d'une maniere, & les Peintres d'une autre; enfin pour plaire à tout le monde.

Ainſi l'obligation de la Peinture, étant d'appeller & de plaire: quand elle a attiré ſon ſpectateur, ce devoir ne la diſpenſe pas de l'entretenir des différentes beautés qu'elle renferme.

Il me reſte préſentement à placer les parties de la Peinture dans un ordre naturel, qui confirme le lecteur dans l'idée que je viens de tâcher d'établir dans ſon eſprit.

esprit. Et comme cette idée n'eſt fondée que ſur le vrai, c'eſt par le traité du vrai dans la Peinture que je dois entamer l'ordre que je donnerai aux autres traités qui ſuivront celui-ci. J'y ſuis d'autant plus obligé que ce traité du vrai, & celui de l'idée de la Peinture que je viens d'expoſer, ont une ſi grande relation entr'eux, que c'eſt preſque la même choſe. Car toutes les parties de la Peinture ne valent qu'autant qu'elles portent le caractere de ce vrai.

Après l'idée qu'on vient d'établir de la Peinture, & après le traité du vrai, il ne reſtera plus qu'à raſſembler les autres parties de cet art. Et ſuppoſé que les fondemens en fuſſent bien ſolides, ce ſeroit le ſeul moyen de faire un tout qui ſoit à couvert de la fauſſe critique, & de l'inſulte de ceux qui ne ſont pas inſtruits des véritables principes.

Je vais tâcher d'en établir qui puiſſent ſervir de pierres ſolides, pour bâtir un rempart & élever un palais à la Peinture; où les grands Peintres, les véritables curieux, les amateurs de la Peinture, & les

gens de bon goût puiſſent ſe retirer en ſûreté

L'invention donnera la penſée de l'édifice, elle en choiſira la ſituation pittoreſque, bizarre à la vérité, & quelquefois ſauvage; mais agréable au dernier point. Elle ordonnera des matériaux, qui doivent entrer dans la ſtructure de ce palais. Et la diſpoſition diſtribuera les appartemens pour les rendre ſuſceptibles de toutes les ſolides beautés, & de tous les agrémens qu'on voudra leur donner.

Après l'invention & la diſpoſition, le deſſein & le coloris ſuivis de toutes les parties qui en dépendent, ſe préſentent pour l'exécution de ce bâtiment. Le coloris prendra le ſoin de viſiter toutes choſes, & de leur diſtribuer une partie de ſes dons, chacune ſelon ſes beſoins & ſes convenances. Il ordonnera conjointement avec le deſſein du choix des meubles, qui doivent orner l'édifice. Le deſſein aura ſeul par préférence l'intendance de l'Architecture, & le coloris le choix des tableaux. Mais tous deux travailleront de concert, à mettre la derniere main à l'ouvrage, & à n'y laiſſer rien à deſirer.

Le ſite de ce palais pour être convenable à la Peinture, doit être varié de divers objets que la Nature produit de ſon bon gré, ſans art & ſans culture. Les rochers, les torrens, les montagnes, les ruiſſeaux, les forêts, les ciels, & les campagnes avec des accidens extraordinaires, ſans ſortir néanmoins du vraiſemblable, ſont les choſes les plus convenables à la ſituation de cet édifice; & le traité du payſage que je donnerai enſuite, parlera du détail de ces différens objets.

Parmi les habitans de ce palais, la Peinture y recevra la Poëſie avec la diſtinction qu'elle mérite. Elles y vivront enſemble comme deux bonnes ſœurs, qui doivent s'aimer ſans jalouſie, & qui n'ont rien à ſe diſputer : & c'eſt par le parallèle de ces deux arts que je finirai l'ordre que j'ai cru devoir établir dans ce ſyſtême de Peinture que je me ſuis propoſé de donner au public.

Quelques perſonnes d'eſprit ont trouvé à redire que je me ſerviſſe, comme je fais, du défaut de Raphaël, pour confirmer mon ſentiment ſur l'idée de la Peinture, lui qui ne doit être cité (diſent-ils) que comme

modele de toute perfection, vu la réputation générale qu'il s'est établie dans le monde. Ils avouent bien que j'ai raison dans le fond : mais que je devois me servir d'un autre exemple, & avoir cette complaisance avec les gens d'esprit pour Raphaël.

Ils ajoutent que les curieux sont déjà prévenus contre moi, sur ce qu'ils se sont imaginés que je préférois Rubens à Raphaël, & que l'exemple dont je me servois pour confirmer mon opinion les révolteroit entiérement au lieu de les ramener, & donneroit dans leur esprit une furieuse atteinte à la connoissance que l'on croit que j'ai dans la Peinture.

Je n'ai autre chose à répondre à cet avis, sinon qu'à l'égard de Raphaël, je ne me suis servi de son exemple, c'est-à-dire du fait qui arrive souvent à la vue de ses ouvrages, que parce qu'il possédoit avec plus d'excellence toutes les parties de son art qu'aucun autre Peintre; que je tirerois plus d'avantage & que j'établirois plus sûrement mon sentiment sur l'idée de la Peinture, si je l'opposois à toutes les perfections de Ra-

phaël. Ce n'eſt donc pas mépriſer Raphaël que de le choiſir pour exemple ; parce qu'il a plus de parties qu'un autre Peintre, & que par-là il fait ſentir combien toutes ſes belles parties perdent de n'être point accompagnées d'un coloris qui appellât le curieux pour les admirer.

Je n'écris, ni pour ceux qui ſont tout-à-fait ſavans en Peinture, ni pour ceux qui ſont tout-à-fait ignorans : j'écris pour ceux qui ſont nés avec de l'inclination pour ce bel art, & qui l'auront cultivé au moins dans la converſation des habiles connoiſſeurs & des ſavans Peintres. J'écris, en un mot, pour les jeunes éleves qui auront ſuivi la bonne voie, & pour tous ceux qui ayant quelque teinture du deſſein & du coloris, & qui ayant examiné ſans prévention les beaux ouvrages, ont aſſez de docilité pour recevoir les vérités qu'on pourra leur inſinuer.

Les Peintres demi-ſavans qui ſe ſont engagés dans un mauvais chemin, & la plupart des ſavans dans les lettres, veulent ordinairement ſoutenir de fauſſes idées qu'ils ont formées d'abord ; & ſans con-

noître, ni deſſein, ni coloris, ni Raphaël, ni Rubens, parlent de ces deux Peintres ſur une ancienne tradition qui quoique beaucoup diminuée par les bonnes réflexions, a encore laiſſé des racines dans l'eſprit de pluſieurs.

Pour moi, je puis dire qu'ayant vu dans mes voyages avec grande attention les plus belles Peintures de l'Europe, je les ai étudiées avec amour, & avec la culture dont j'ai exercé le peu de génie que la naiſſance m'a donné. J'aime tout ce qui eſt bon dans les ouvrages des grands maîtres ſans diſtinction des noms, & ſans aucune complaiſance. J'aime la diverſité des écoles célebres; j'aime Raphaël, j'aime le Titien, & j'aime Rubens: je fais tout mon poſſible pour pénétrer les rares qualités de ces grands Peintres: mais quelques perfections qu'ils aient, j'aime encore mieux la vérité. C'eſt elle qu'on doit avoir uniquement en vue, ſur-tout quand on écrit pour le public; c'eſt un reſpect qu'on lui doit & dont j'ai cru ne pouvoir me diſpenſer.

DU VRAI
dans la Peinture.

L'HOMME tout menteur qu'il eſt, ne hait rien tant que le menſonge, & le moyen le plus puiſſant pour attirer ſa confiance, c'eſt la ſincérité. Ainſi il eſt inutile de faire ici l'éloge du vrai. Il n'y a perſonne qui ne l'aime, & qui n'en ſente les beautés. Rien n'eſt bon, rien ne plaît ſans le vrai, c'eſt la raiſon, c'eſt l'équité, c'eſt le bon ſens & la baſe de toutes les perfections, c'eſt le but des ſciences; & tous les arts qui ont pour objet l'imitation ne s'exercent que pour inſtruire & pour divertir les hommes par une fidelle repréſentation de la Nature. C'eſt ainſi que ceux qui recherchent les ſciences, ou qui s'exercent dans les arts ne ſauroient ſe dire heureux ſi après tous leurs ſoins ils n'ont trouvé ce vrai qu'ils regardent comme la récompenſe de leurs veilles.

Outre ce vrai général qui doit ſe trouver par-tout, il y a un vrai dans chacun des beaux-arts, & dans chaque ſcience en particulier. Mon deſſein eſt de découvrir

ici ce que c'eſt que le vrai dans la Peinture & de quelle conſéquence il eſt au Peintre de le bien exprimer.

Mais avant que d'entrer en matiere, il eſt bon de ſavoir en paſſant que dans l'imitation en fait de Peinture, il y a à obſerver que bien que l'objet naturel ſoit vrai & que l'objet qui eſt dans le tableau ne ſoit que feint, celui-ci néanmoins eſt appellé vrai quand il imite parfaitement le caractere de ſon modele. C'eſt donc ce vrai en Peinture que je tâcherai de découvrir pour en faire voir le prix & la néceſſité.

Je trouve trois ſortes de vrai dans la Peinture.

Le vrai ſimple,

Le vrai idéal,

Et le vrai compoſé, ou le vrai parfait.

Le vrai ſimple que j'appelle le premier vrai eſt une imitation ſimple & fidele des mouvemens expreſſifs de la Nature, & des objets tels que le Peintre les a choiſis pour modele, & qu'ils ſe préſentent d'abord à nos yeux, en ſorte que les carnations paroiſſent de véritables chairs, & les draperies

ries de véritables étoffes ſelon leur diverſité & que chaque objet en détail conſerve le véritable caractere de ſa nature ; que par l'intelligence du clair-obſcur & de l'union des couleurs, les objets qui ſont peints paroiſſent de relief, & le tout enſemble harmonieux.

Ce vrai ſimple trouve dans toutes ſortes de naturels les moyens de conduire le Peintre à ſa fin, qui eſt une ſenſible & vive imitation de la Nature, enſorte que les figures ſemblent, pour ainſi dire, pouvoir ſe détacher du tableau, pour entrer en converſation avec ceux qui les regardent.

Dans l'idée de ce vrai ſimple, je fais abſtraction des beautés qui peuvent orner ce premier vrai, & que le genie ou les regles de l'art pourroient y joindre pour en faire un tout parfait.

Le vrai idéal eſt un choix de diverſes perfections qui ne ſe trouvent jamais dans un ſeul modele ; mais qui ſe tirent de pluſieurs & ordinairement de l'antique.

Ce vrai idéal comprend l'abondance des penſées, la richeſſe des inventions, la convenance des attitudes, l'élégance

des contours, le choix des belles expreſſions, le beau jet des draperies, enfin tout ce qui peut ſans altérer le premier vrai le rendre plus piquant & plus convenable. Mais toutes ces perfections ne pouvant ſubſiſter que dans l'idée par rapport à la Peinture, ont beſoin d'un ſujet légitime qui les conſerve & qui les faſſe paroître avec avantage ; & ce ſujet légitime eſt le vrai ſimple : de même que les vertus morales ne ſont que dans l'idée ſi elles n'ont un ſujet légitime, c'eſt-à-dire, un ſujet bien diſpoſé pour les recevoir & les faire ſubſiſter, ſans quoi elles ne ſeroient que de fauſſes apparences & des fantômes de vertu.

Le vrai ſimple ſubſiſte par lui-même, c'eſt l'aſſaiſonnement des perfections qui l'accompagnent ; c'eſt lui qui les fait goûter & qui les anime : & s'il ne conduit pas lui ſeul à l'imitation d'une Nature parfaite (ce qui dépend du choix que le Peintre fait de ſon modele) il conduit du moins à l'imitation de la Nature qui eſt en général la fin du Peintre. Il eſt conſtant que le vrai idéal tout-ſeul mene par une voie très-agréable ; mais par laquelle le Pein-

tre ne pouvant arriver à la fin de ſon art, eſt contraint de demeurer en chemin, & l'unique ſecours qu'il doit attendre pour l'aider à remplir ſa carriere doit venir du vrai ſimple. Il paroît donc que ces deux vrais, le vrai ſimple & le vrai idéal font un compoſé parfait, dans lequel ils ſe prêtent un mutuel ſecours, avec cette particularité, que le premier vrai perce & ſe fait ſentir au travers de toutes les perfections qui lui ſont jointes.

Le troiſieme vrai qui eſt compoſé du vrai ſimple & du vrai idéal fait par cette jonction le dernier achevement de l'art, & la parfaite imitation de la belle Nature. C'eſt ce beau vraiſemblable qui paroît ſouvent plus vrai que la vérité-même, parce que dans cette jonction le premier vrai ſaiſit le ſpectateur, ſauve pluſieurs négligences, & ſe fait ſentir le premier ſans qu'on y penſe.

Ce troiſieme vrai, eſt un but où perſonne n'a encore frappé; on peut dire ſeulement que ceux qui en ont le plus approché ſont les plus habiles. Le vrai ſimple & le vrai idéal ont été partagés ſelon le

genie & l'éducation des Peintres qui les ont possédés. Georgion, Titien, Pordenon, le vieux Palme, les Bassans, & toute l'école vénitienne n'ont point eu d'autre mérite que d'avoir possédé le premier vrai. Et Léonard de Vinci, Raphaël, Jules-Romain, Polidore de Caravage, le Poussin, & quelques autres de l'école romaine, ont établi leur plus grande réputation par le vrai idéal; mais sur-tout Raphaël, qui outre les beautés du vrai idéal a possédé une partie considérable du vrai simple, & par ce moyen a plus approché du vrai parfait qu'aucun de sa nation. En effet il paroît que pour imiter la Nature dans sa variété, il se servoit pour l'ordinaire d'autant de naturels différens qu'il avoit de différentes figures à représenter; & s'il y ajoûtoit quelque chose du sien, c'étoit pour rendre les traits plus réguliers & plus expressifs, en conservant toujours le vrai & le caractere singulier de son modele. Quoiqu'il n'ait pas entiérement connu le vrai simple dans les autres parties de la Peinture, il avoit cependant un tel goût pour le vrai en général, que dans la plû-

part des parties du corps qu'il deſſinoit d'après Nature, il les exprimoit ſur ſon papier comme elles étoient effectivement, pour avoir des témoins de la vérité toute ſimple, & pour la joindre à l'idée qu'il s'étoit faite de la beauté de l'antique. Conduite admirable qu'aucun autre Peintre n'a tenue auſſi heureuſement que Raphaël depuis le rétabliſſement de la Peinture.

Comme le vrai parfait eſt un composé du vrai ſimple & du vrai idéal, on peut dire que les Peintres ſont habiles ſelon le degré auquel ils poſſedent les parties du premier & du ſecond vrai, & ſelon l'heureuſe facilité qu'ils ont acquiſe d'en faire un bon composé.

Après avoir établi le vrai de la Peinture, il eſt bon d'examiner ſi les Peintres qui ont exagéré les contours de leurs figures pour paroître ſavans, n'ont point abandonné le vrai en ſortant des bornes de la ſimplicité réguliere.

Comme les Peintres appellent du nom de charge & de chargé tout ce qui eſt outré, & que tout ce qui eſt outré eſt hors de la vraiſemblance; il eſt certain que

tout ce qu'on appelle chargé eſt hors du vrai que nous venons d'établir. Cependant il y a des contours chargés qui plaiſent, parce qu'ils ſont éloignés de la baſſeſſe du naturel ordinaire, & qu'ils portent avec eux un air de liberté & une certaine idée de grand goût, qui impoſe à la plûpart des Peintres, leſquels appellent du nom de grande maniere ces ſortes d'exagérations.

Mais ceux qui ont une véritable idée de la correction, de la ſimplicité réguliere, & de l'élegance de la Nature, traiteront de ſuperflu ces charges qui alterent toujours la vérité. On ne peut néanmoins s'empêcher de louer dans quelques grands ouvrages les choſes chargées, quand une raiſonnable diſtance d'où on les voit les adoucit à nos yeux, ou qu'elles ſont employées avec une diſcrétion qui rend plus ſenſible le caractere de la vérité.

Il y a eu des Peintres qui bien loin de rechercher une juſte modération dans leur deſſein, ont affecté d'en rendre les contours & les muſcles prononcés au de-là d'une juſteſſe que demande leur art, &

cela dans la vue de paſſer pour habiles dans l'anatomie, & dans un goût de deſſein qui attirât l'eſtime de la poſtérité : mais ce motif auſſi-bien que leurs tableaux ont un certain air de pédanterie bien plus capable de diminuer la beauté des ouvrages, que d'augmenter la réputation des Peintres qui les ont faits.

Il eſt vrai que le Peintre eſt obligé de ſavoir l'anatomie, & les exagérations piquantes qui en dérivent, parce que l'anatomie eſt le fondement du deſſein, & que les exagérations peuvent conduire à la perfection ceux qui ſavent en prendre & en laiſſer autant qu'il en faut, pour accorder la juſteſſe & la ſimplicité du deſſein avec le bon goût. Ces exagérations ſont ſupportables & ſouvent agréables dans les deſſeins qui ne ſont que les penſées des tableaux ; & le Peintre ſavant s'en peut ſervir utilement lorſqu'il commence & qu'il ébauche ſon ouvrage : mais il doit les retrancher quand il veut que ſon tableau paroiſſe dans ſa perfection, comme un Architecte retranche & rejette le ceintre qui lui a ſervi à bâtir ſa voûte.

Enfin les ſtatues antiques qui ont paſſé dans tous les tems pour la regle de la beauté, n'ont rien de chargé, ni rien d'affecté, non plus que les ouvrages de ceux qui les ont toujours ſuivies, comme Raphaël, le Pouſſin, le Dominiquin, & quelques autres.

Non-ſeulement toute affectation deplaît, mais la Nature eſt encore obſcurcie par le nuage de la mauvaiſe habitude que les Peintres appellent maniere.

Pour bien entendre ce principe, il eſt bon de ſavoir qu'il y a deux ſortes de Peintres. Quelques-uns qui ſont en petit nombre peignent ſelon les principes de leur art, & font des ouvrages où le vrai ſe rend aſſez ſenſible pour arrêter le ſpectateur & lui faire plaiſir. D'autres peignent ſeulement de pratique par une habitude expéditive qu'ils ont contractée d'eux-mêmes ſans raiſonner, ou qu'ils ont appriſe de leurs maîtres ſans réflechir. Ils font quelquefois bien par hazard ou par reminiſcence, & toujours médiocrement quand ils travaillent de leur propre fond. Comme ils ne ſe ſervent que rarement du na-

turel, ou qu'ils le réduifent à leur habitude, ils n'expriment jamais ce vrai, ni ce vraifemblable qui eft l'unique objet du véritable Peintre, & la fin de la Peinture.

Au refte de tous les beaux arts, celui où le vrai fe doit trouver le plus fenfiblement eft fans doute la Peinture. Les autres arts ne font que réveiller l'idée des chofes abfentes, au lieu que la Peinture les fupplée entiérement, & les rend préfentes par fon effence qui ne confifte pas feulement à plaire aux yeux, mais à les tromper.

Apelles faifoit les portraits fi vrais & fi reffemblans dans l'air, & dans le détail du vifage, qu'un certain faifeur d'horofcopes difoit en les voyant tout ce qui étoit du tempérament de la perfonne peinte, & les chofes qui devoient lui arriver. Apelles avoit donc plus de foin d'obferver le vrai dans fes portraits, que de les embellir en les altérant.

En effet le vrai a tant de charmes en cette occafion, qu'on le doit toujours préférer au fecours d'une beauté étrangere. Car fans vrai les portraits ne peuvent con-

ſerver qu'une idée vague & confuſe de nos amis, & non pas un véritable caractere de leur perſonne.

Que conclure de tout ce raiſonnement? Sinon qu'il y a dans la Peinture un premier vrai, un vrai eſſentiel qui conduit plus directement le Peintre à ſa fin, un vrai animé qui non-ſeulement ſubſiſte & vit par lui-même, mais encore qui donne la vie à toutes les perfections dont il eſt ſuſceptible, & dont on veut le revêtir, & que ces perfections ne ſont que de ſecondes vérités qui toutes ſeules n'ont aucun mouvement, mais qui à la vérité ſont honneur au premier vrai lorſqu'elles lui ſont attachées. Et ce premier vrai de la Peinture eſt, comme nous avons dit, une imitation ſimple & fidelle des mouvemens expreſſifs de la Nature, & des objets tels qu'ils ſe préſentent d'abord à nos yeux avec leur variété & leur caractere.

Il paroît donc que tout Peintre qui non-ſeulement négligera ce premier vrai, mais qui n'aura pas un grand ſoin de le bien connoître & de l'acquérir avant toutes choſes ne bâtira que ſur le ſable, & ne

passera jamais pour un véritable imitateur de la Nature; & que toute la perfection de la Peinture consiste dans les trois sortes de vrai que nous venons d'établir.

COPIE D'UNE LETTRE de Monsieur du Guet, à une Dame de qualité qui lui avoit envoyé le traité ci-devant, & qui lui en avoit demandé sa pensée.

Le neuvieme Mars 1704.

LE Traité du vrai dans la Peinture, Madame, m'a plus instruit & m'a donné un plus solide plaisir que les discours dont vous savez que j'ai été si content. Il m'a paru n'être pas seulement un abrégé des regles, mais en découvrir le fondement & le but; & j'y ai appris avec beaucoup de satisfaction le secret de concilier deux choses qui me sembloient opposées, d'imiter la Nature & de ne se pas borner à l'imiter; d'ajouter à ses beautés pour les atteindre, & de la corriger pour la bien faire sentir.

Le vrai simple fournit le mouvement & la vie. L'idéal lui choisit avec art tout ce

qui peut l'embellir & le rendre touchant ; & il ne le choisit pas hors du vrai simple qui est pauvre dans certaines parties, mais riche dans son tout.

Si le second vrai ne suppose pas le premier, s'il l'étouffe & l'empêche de se faire plus sentir que tout ce que le second lui ajoute, l'art s'éloigne de la Nature, il se montre au lieu de la représenter, il trompe l'attente du spectateur, & non ses yeux, il l'avertit du piége & ne sait pas le lui préparer.

Si au contraire le premier vrai qui a toute la vérité du mouvement & de la vie, mais qui n'a pas toujours la noblesse, l'exactitude, & les graces qui se trouvent ailleurs, demeure sans le secours d'un second vrai toujours grand & parfait, il ne plaît qu'autant qu'il est agréable & fini : & le tableau perd tout ce qui a manqué à son modele.

L'usage donc de ce second vrai consiste à suppléer dans chaque sujet ce qu'il n'avoit pas, mais qu'il pouvoit avoir, & que la Nature avoit répandu dans quelques autres, & de réunir ainsi ce qu'elle divise presque toujours.

Ce second vrai, à parler dans la ri-

gueur, eſt preſque auſſi réel que le premier; car il n'invente rien, mais il choiſit par tout. Il étudie tout ce qui peut plaire, inſtruire, animer. Rien ne lui échappe, lors même qu'il paroît échappé au hazard.

Il arrête par le deſſein ce qui ne ſe montre qu'une fois; & il s'enrichit de mille beautés différentes, pour être toujours régulier, & ne jamais retomber dans les redites.

C'eſt pour cette raiſon, ce me ſemble, que l'union de ces deux vrais a un effet ſi ſurprenant : car alors c'eſt une imitation parfaite de ce qu'il y a dans la Nature de plus touchant, & de plus parfait.

Tout eſt alors vraiſemblable parce que tout eſt vrai; mais tout eſt ſurprenant, parce que tout eſt rare. Tout fait impreſſion, parce que l'on a obſervé tout ce qui eſt capable d'en faire : mais rien ne paroît affecté, parce qu'on a choiſi le naturel en choiſiſſant le merveilleux & le parfait.

C'eſt s'écarter de ces regles & de la fin de la Peinture, que de vouloir faire remarquer une beauté au préjudice d'une autre, ou que de vouloir être eſtimé par une partie & non par le tout. Le deſſein, la connoiſſance de l'anatomie, le deſir même de

plaire & d'être approuvé, doivent céder à la vérité. Il faut que la Peinture enleve le ſpectateur dans les premiers momens, & qu'on ne revienne au Peintre que par l'admiration de ſon ouvrage.

Monſieur de Piles a très-heureuſement marqué le caractere du Titien par le vrai ſimple dans ſa plus grande force, & celui de Raphaël par l'anobliſſement du ſimple uni à l'idéal : & je ne ſais ſi l'on pouvoit établir une maniere plus ſpirituelle & plus univerſelle pour juger du mérite des plus grands Peintres, qu'en allant au-delà de leurs efforts & de leurs ſuccès, & marquant pour terme l'union des deux vrais qu'ils ont dû chercher, & qu'ils n'ont pu atteindre.

Je ne ſais, Madame, pourquoi j'en dis tant, mais vous verrez par-là combien je ſuis plein de ce que je viens de lire, & quelle eſtime je fais des choſes que je ne puis m'empêcher de vous rapporter lors même que je comprends que je les gâte & les affoiblis. Je ſuis, Madame, avec tout le reſpect poſſible,

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur, ***.

DE L'INVENTION.

POUR garder quelque ordre en parlant des parties de la Peinture, on peut la conſidérer de deux façons, ou dans un jeune homme qui l'étudie, ou dans un Peintre conſommé qui la pratique. Si on la regarde de la maniere dont elle s'apprend, on doit commencer par s'entretenir du deſſein, puis du coloris, & finir par la compoſition : parce qu'il eſt inutile d'imaginer ce qu'on voudroit imiter, ſi on ne le ſait pas imiter, & que la repréſentation des objets ne ſe peut faire que par le deſſein & par le coloris. Mais à regarder cet art dans ſa perfection & dans l'ordre dont il s'exécute, ſuppoſé de plus dans le Peintre une habitude conſommée des parties de ſon art, pour l'exercer avec facilité, la premiere partie qui ſe préſente à nous eſt l'invention. Car pour repréſenter des objets, il faut ſavoir quels objets on veut repréſenter. C'eſt de cette derniere ſorte que j'enviſage ici la Peinture, dans la vue d'en donner une idée plus proportionnée au goût du grand nombre.

Pluſieurs auteurs en parlant de Peinture,

ſe ſont ſervis du mot d'invention, pour exprimer des choſes différentes. Quelques-uns s'en ſont fait une telle idée, qu'ils ont cru qu'elle renfermoit toute la compoſition d'un tableau. D'autres ſe ſont imaginés que d'elle dépendoit la fécondité du génie, la nouveauté des penſées, la maniere de les tourner, & de traiter un même ſujet de différentes façons. Mais quoique ces choſes ſoient excellentes pour ſoutenir l'invention, pour l'orner, pour lui donner de la chaleur, & pour la rendre vive & piquante, elles n'en ſont néanmoins, ni le fondement, ni l'eſſence. Un Peintre qui n'aura point toutes ces choſes, peut ſatisfaire à cette partie, par la juſteſſe de ſes penſées, par la prudence de ſon choix, & par la ſolidité de ſon jugement.

L'invention n'étant qu'une partie de la compoſition, elle n'en peut pas donner une idée complette. Car la compoſition comprend & l'invention, & la diſpoſition; autre choſe eſt d'inventer les objets, autre choſe de les bien placer. Je ne m'arrêterai point ici à réfuter les autres idées que l'on a eues ſur l'invention, & j'eſpere vous la

définir

définir d'une maniere ſi vraie & ſi ſenſible, que je ne préſume pas qu'il y ait là-deſſus aucune diverſité de ſentimens.

Il me paroît donc que l'invention eſt un choix des objets qui doivent entrer dans la compoſition du ſujet que le Peintre veut traiter.

Je dis que c'eſt un choix, parce que les objets ne doivent point être introduits dans le tableau inconſidérément, & ſans contribuer à l'expreſſion & au caractere du ſujet. Je dis encore que ces objets doivent entrer dans la compoſition du tableau, & non pas la faire toute entiere, afin de ne point confondre l'invention avec la diſpoſition, & de laiſſer à celle-ci toute la liberté de ſa fonction, qui conſiſte à placer ces mêmes objets avantageuſement.

Les poëtes auſſi bien que les orateurs ont pluſieurs ſtyles pour s'exprimer ſelon le ſujet qu'ils ont entrepris de traiter; & de là dépend le choix des paroles, de l'harmonie & du tour des penſées. Il en eſt de même dans la Peinture: quand le Peintre s'eſt déterminé à quelque ſujet, il eſt obligé d'y proportionner le choix des

figures, & de tout ce qui les accompagne; & les Peintres comme les poëtes ont leur ſtyle élevé pour les choſes élevées, familier pour celles qui ſont ordinaires, paſtoral pour les champêtres, & ainſi du reſte. Quoique tous ces ſtyles différens conviennent à toutes les parties de la Peinture, ils ſont néanmoins plus particuliérement du reſſort de l'invention. Mais cette matiere eſt d'une aſſez grande étendue, pour faire le ſujet d'un traité particulier.

L'invention par rapport à la Peinture ſe peut conſidérer de trois manieres : elle eſt, ou hiſtorique ſimplement, ou allégorique, ou myſtique.

Les Peintres ſe ſervent avec raiſon du mot d'hiſtoire, pour ſignifier le genre de Peinture le plus conſidérable, & qui conſiſte à mettre pluſieurs figures enſemble; & l'on dit : ce Peintre fait l'hiſtoire, cet autre fait des animaux, celui-ci du Payſage, celui-la des fleurs, & ainſi du reſte. Mais il y a de la différence entre la diviſion des genres de Peinture & la diviſion de l'invention. Je me ſers ici du mot d'hiſtoire dans un ſens plus étendu; j'y comprends

tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou inſtruire le ſpectateur, & je dis que l'invention ſimplement hiſtorique eſt un choix d'objets, qui ſimplement par eux-mêmes repréſentent le ſujet.

Cette ſorte d'invention ne regarde pas ſeulement toutes les hiſtoires vraies & fabuleuſes, telles qu'elles ſont écrites dans les auteurs, ou qu'elles ſont établies par la tradition : mais elle comprend encore les portraits des perſonnes, la repréſentation des pays, des animaux, & de toutes les productions de l'art & de la Nature. Car pour faire un tableau, ce n'eſt point aſſez que le Peintre ait ſes couleurs & ſes pinceaux tout prêts, il faut, comme nous avons déja dit, qu'avant de peindre, il ait réſolu ce qu'il veut peindre, ne fut-ce qu'une fleur, qu'un fruit, qu'une plante, ou qu'un inſecte. Car outre que le Peintre peut borner ſon idée à leur ſeule repréſentation, elles ſont capables ſouvent de nous inſtruire. Elles ont leurs vertus & leurs propriétés. Ceux qui en ont écrit, & qui ont accompagné leur ouvrage de figures démonſtratives, l'ont nommé du nom

d'hiſtoire, & l'on dit l'hiſtoire des plantes, l'hiſtoire des animaux, comme on dit l'hiſtoire d'Alexandre. Ce n'eſt pas que l'invention ſimplement hiſtorique n'ait ſes degrés, & qu'elle ne ſoit plus ou moins eſtimable, ſelon la quantité des choſes qu'elle contient, & la qualité du choix & du génie.

L'invention allégorique eſt un choix d'objets qui ſervent à repréſenter dans un tableau, ou en tout, ou en partie, autre choſe que ce qu'ils ſont en effet. Tel eſt, par exemple, le tableau d'Apelles qui repréſente la calomnie, duquel Lucien fait la deſcription. Telle eſt la Peinture morale d'Hercule entre Venus & Minerve, où ces Divinités payennes ne ſont introduites que pour nous marquer l'attrait de la vertu. Telle eſt celle de l'école d'Athenes où pluſieurs figures, de tems, de pays, & de condition différentes concourent à repréſenter la Philoſophie. Les trois autres tableaux qui ſont au Vatican dans la même chambre, ſont traités dans le même genre d'allégorie. Et ſi l'on veut faire attention à ce qui s'eſt paſſé dans l'ancien Teſta-

ment, on trouvera que les faits qui y sont rapportés, ne sont pas tellement d'histoire simple, qu'ils ne soient aussi (1) allégoriques, parce qu'ils sont des symboles de ce qui devoit arriver dans la nouvelle loi. Voilà des exemples de sujets qui sont allégoriques en tout ce qu'ils contiennent.

Les ouvrages dont les objets ne sont allégoriques qu'en partie, attirent plus facilement & plus agréablement notre attention, parce que le spectateur qui est aidé par le mêlange des figures purement historiques, demêle avec plaisir les allégories qui les accompagnent. Nous en avons un exemple authentique dans les bas-reliefs de la colonne Antonine, où le sculpteur ayant à exprimer une pluie que la légion Chrétienne avoit obtenue par ses prieres (2), introduit parmi ces soldats un Jupiter pluvieux, la barbe & les cheveux inondés de l'eau qui en coule avec abondance. Jupiter n'est pas représenté là comme un Dieu

(1) *I. Cor.* 10. 6.

(2) *Ce fait arriva sous le Regne de Marc-Aurele, qui érigea cette Colonne, où il fit représenter en bas-relief les Guerres qu'il eut contre les Allemans & contre les Sarmates, & qui par reconnoissance fit mettre sur cette même colonne, la statue d'Antonin qui l'avoit adopté à l'Empire.*

qui faſſe partie de l'hiſtoire, mais comme un ſymbole qui ſignifie la pluie parmi les payens. Les anciens auteurs en parlant des ouvrages de Peinture de leur tems, nous rapportent quantité d'exemples d'allégories; & depuis le renouvellement de la Peinture, les Peintres en ont fait un uſage aſſez fréquent: & ſi quelques-uns en ont abuſé, c'eſt que ne ſachant pas que l'allégorie eſt une eſpece de langage qui doit être commun entre pluſieurs perſonnes, & qui eſt fondé ſur un uſage reçu, & ſur l'intelligence des livres de medailles, ils ont mieux aimé, plutôt que de les conſulter, imaginer une allégorie particuliere, qui bien qu'ingénieuſe n'a pu être entendue que d'eux-mêmes.

L'invention myſtique, regarde notre Religion: elle a pour but de nous inſtruire de quelque myſtere fondé dans l'Ecriture, lequel nous eſt repréſenté par pluſieurs objets qui concourent à nous enſeigner une vérité.

Nos myſteres & les points de foi que l'égliſe nous propoſe, nous en fourniſſent quantité d'exemples. Le deuxieme concile

de Nicée ayant laiſſé la liberté d'expoſer aux yeux des fideles le myſtere de la Trinité, les Peintres repréſentent le Pere ſous la figure d'un véritable viellard; le Fils dans ſon humanité, tel qu'il a paru à ſes diſciples après ſa réſurrection; & le S. Eſprit ſous l'ápparence d'une colombe. Le jugement univerſel, le triomphe de l'égliſe, ceux de la loi, de la foi, & de l'Euchariſtie ſont encore de cette nature. Parmi la quantité d'exemples que les habiles Peintres nous ont laiſſés, j'en rapporterai un très-ingénieux, dont je conſerve chérement l'eſquiſſe colorié. Il repréſente le myſtere de l'incarnation.

Si l'auteur du tableau avoit voulu peindre l'annonciation hiſtoriquement, il ſe ſeroit contenté de faire voir la vierge dans une ſimple chambre, ſans autre compagnie que celle de l'ange : mais ayant réſolu de traiter ce ſujet en myſtere, il a placé la ſainte vierge ſur une eſpece de trône, où étant à genoux, elle reçoit humblement, mais avec dignité, l'ambaſſade de l'Ange pendant que Dieu le pere qui avoit traité avec ſon fils du prix de la rédemp-

tion des hommes, aſſiſte, pour ainſi dire, à l'exécution du contrat. Il eſt aſſis majeſtueuſement, appuyé ſur le globe du monde, entouré de la cour celeſte, & ayant à ſa droite la juſtification & la paix qu'il étoit convenu de donner à toute la terre. Il envoie ſon ſaint Eſprit pour opérer ce grand myſtere. Cet Eſprit ſaint eſt entouré d'un cercle d'Anges qui ſe tiennent par la main, & qui ſe réjouiſſent de ce que les places des mauvais Anges alloient être remplies par les hommes. Pluſieurs Anges qui terminent cette partie céleſte de tableau, tiennent dans leurs mains différens attributs que l'égliſe applique à la Ste. vierge, & qui font voir que cette créature étoit la plus digne de la grace dont elle étoit comblée. Tout ce grand ſpectacle compoſe la partie ſupérieure du tableau : en bas ſont les Patriarches qui ont ſouhaité la venue du Meſſie, les Prophetes qui l'ont prédite, les Sibylles qui en ont parlé, & des petits génies qui concilient les paſſages des Sibylles avec ceux des Prophetes. C'eſt ainſi que ce tableau repréſente myſtiquement la vérité & la grandeur de ſon ſujet.

Voilà

Voilà les trois manieres dont on peut concevoir l'invention, c'eſt-à-dire l'invention ſimplement hiſtorique, l'invention allégorique, & l'invention myſtique. Voyons ce que ces trois ſortes d'inventions ont de commun entr'elles, & puis nous parlerons des qualités que chacune exige en particulier.

Le Peintre qui a du génie trouve dans toutes les parties de ſon art une ample matiere de le faire paroître : mais celle qui lui fournit plus d'occaſions de faire voir ce qu'il a d'eſprit, d'imagination, & de prudence, eſt ſans doute l'invention. C'eſt par elle que la Peinture marche de pas égal avec la Poéſie, & c'eſt elle principalement qui attire l'eſtime des perſonnes les plus eſtimables, je veux dire des gens d'eſprit, qui non contens de la ſeule imitation des objets, veulent que le choix en ſoit juſte pour l'expreſſion du ſujet.

Mais ce même génie veut être cultivé par les connoiſſances qui ont relation à la Peinture; parce que quelque brillante que ſoit notre imagination, elle ne peut produire que les choſes dont notre eſprit s'eſt

rempli, & notre mémoire ne nous rapporte que les idées de ce que nous ſavons, & de ce que nous avons vu. C'eſt ſelon cette meſure que les talens des particuliers demeurent dans la baſſeſſe des objets communs, ou s'élevent au ſublime, par la recherche de ceux qui ſont extraordinaires. C'eſt par-là que certains Peintres, qui ont cultivé leur eſprit ont heureuſement ſuppléé au génie qui leur manquoit d'ailleurs, & qui s'éleve & s'agrandit avec eux. Sans les connoiſſances néceſſaires, on fait beaucoup de fautes; avec elles, tout ſe préſente & ſe range en ſon ordre inſenſiblement.

Il eſt bon néanmoins que les jeunes gens après être ſortis des études eſſentielles a leur art, & avant que de donner des preuves ſérieuſes & publiques de leur capacité, exercent leur génie ſur toutes ſortes de ſujets: & comme un vin nouveau qui exhale violemment ſes fumées pour rendre avec le tems ſa liqueur plus agréable, ils s'abandonnent à l'impétuoſité de leur imagination, & que laiſſant évaporer ſes premieres ſaillies, ils épurent après quelque tems les images de leurs penſées.

Mais qu'ils ne ſe fient pas tant à la bonté de leur eſprit, qu'ils conſultent leurs amis éclairés, afin de découvrir l'eſpece, & la meſure de leur talent. Qu'ils ſe regardent comme une plante qui veut être cultivée dans un terrein plutôt que dans ſa ſaiſon.

De cette maniere ſi le choix du ſujet dépend du Peintre, il doit préférer celui qui eſt proportionné à l'étendue & à la nature de ſon génie, & qui ſoit capable de lui fournir matiere de l'exercer dans la partie qu'il poſſede avec plus d'avantage. Il faut que pour donner de la chaleur à ſon imagination, il tourne ſes idées de différentes façons; il faut qu'il liſe pluſieurs fois ſon ſujet avec application; afin que l'image s'en forme vivement dans ſon eſprit, & que ſelon la grandeur de la matiere, il ſe laiſſe emporter juſqu'à l'enthouſiaſme, qui eſt le propre d'un grand Peintre & d'un grand Poëte.

Comme le Peintre ne peut repréſenter dans un même tableau que ce qui ſe voit d'un coup d'œil dans la nature, il ne peut par conſéquent nous y expôſer ce qui s'eſt

paſſé dans des tems différens : Et ſi quelques Peintres ont pris la liberté de faire le contraire, ils en ſont inexcuſables, à moins qu'ils n'y aient été contraints par ceux qui les ont employés ou qu'ils n'aient eu dans la penſée de compoſer un ſujet myſtérieux ou allégorique, comme eſt le tableau de l'école d'Athenes.

Mais quand le Peintre a une fois bien choiſi ſon ſujet, il eſt très à propos qu'il y faſſe entrer les circonſtances qui peuvent ſervir à fortifier le caractere de ce même ſujet, & le faire connoître ; pourvu qu'elles n'y ſoient pas en aſſez grand nombre pour laſſer notre attention : mais plutôt que le choix en ſoit aſſez judicieux pour exercer agréablement notre eſprit : & ces circonſtances regardent, le lieu, le tems, & les perſonnes.

Ainſi il eſt encore fort à propos que le Peintre en inſtruiſant ſon ſpectateur, le divertiſſe par la variété. Elle ſe trouve dans les ſexes, dans les âges, dans les païs, dans les conditions, dans les attitudes, dans les expreſſions, dans la bizarerie des animaux, dans les étoffes, dans les arbres,

dans les édifices, & dans tout ce qui peut exercer l'esprit, & orner convenablement la scene d'un tableau. Je ne voudrois néanmoins approuver cette abondance d'objets, & cette variété si agréable d'elle-même, qu'autant qu'elle seroit convenable au sujet, & qu'elle y auroit du moins une relation instructive.

Car comme il y a des sujets qui ne respirent que la joie ou la tranquillité, il y en a d'autres qui sont lugubres ou qui doivent être représentés dans une agitation tumultueuse. Il y en a qui demandent de la gravité, de la dignité, du respect, du silence, & quelquefois de la solitude, lesquels ne peuvent souffrir que peu de figures; comme il s'en trouve qui en sont susceptibles d'un grand nombre, & d'une variété d'objets tels que la prudence du Peintre y voudra introduire : car il faut que tout se rapporte au héros du sujet, & conserve une unité bien liée & bien entendue.

Ce sont-là les choses qui conviennent en général à ces trois sortes d'inventions; il nous reste à voir ce qui est propre à chacune.

Entre les qualités que peut avoir l'inven-

tion ſimplement hiſtorique, j'en remarque trois, la fidélité, la netteté, & le bon choix. J'ai obſervé ailleurs que la fidélité de l'hiſtoire n'étoit pas de l'eſſence de la Peinture, mais une convenance indiſpenſable à cet art. Et quoique le Peintre ne ſoit hiſtorien que par accident, c'eſt toujours une grande faute que de ſortir mal de ce que l'on entreprend. J'entends par la fidélité de l'hiſtoire, l'étroite imitation des choſes vraies ou fabuleuſes telles qu'elles nous ſont connues par les auteurs, ou par la tradition. Il eſt ſans doute que cette imitation donne d'autant plus de force à l'invention, & releve d'autant plus le prix du tableau, qu'elle conſerve de fidélité.

Mais ſi le Peintre a l'induſtrie de mêler dans ſon ſujet quelque marque d'érudition qui réveille l'attention du ſpectateur ſans détruire la vérité de l'hiſtoire, s'il peut introduire quelque trait de poéſie dans les faits hiſtoriques qui pourront le ſouffrir; en un mot, s'il traite ſes ſujets ſelon la licence modérée qui eſt permiſe aux Peintres & aux Poëtes, il rendra ſes inventions élevées, & s'attirera une grande diſtinc-

tion. La fidélité eſt donc la premiere qualité de l'hiſtoire.

La ſeconde eſt la netteté, en ſorte que le ſpectateur ſuffiſamment inſtruit dans l'hiſtoire, dévelope facilement celle que le Peintre aura voulu repréſenter. D'où il s'enſuit qu'il faut ôter l'équivoque par quelque marque qui ſoit propre au ſujet, & qui détermine l'eſprit en ſa faveur. Je parle des ſujets qui ne ſont pas fort ordinaires; car pour ceux qui ſont connus du public, & qui ont été pluſieurs fois répétés, ils n'ont pas beſoin de cette précaution.

Que ſi le ſujet n'eſt point aſſez connu, ou qu'on ne puiſſe raiſonnablement y introduire quelque objet qui le déclare, le Peintre ne doit point héſiter d'y mettre une inſcription. Entre pluſieurs exemples que les anciens & les modernes nous en fourniſſent, j'én choiſirai ſeulement deux qui ſont très-connus, l'un eſt de Raphaël, & l'autre d'Annibal Carache. Celui-ci ayant peint dans la galerie Farneſe le moment où Anchiſe cherche à donner des marques de ſon amour à la Déeſſe Venus, & voulant empêcher qu'on ne prît Anchiſe pour

Adonis, s'eſt ingénieuſement ſervi du mot de Virgile, (1) *Genus unde Latinum*, qu'il a écrit au-deſſous du lit dans l'épaiſſeur de l'eſtrade. Et Raphaël dans ſon Parnaſſe où il a placé Sapho parmi les Poëtes, a écrit le nom de cette ſavante fille, de peur qu'on ne la confondît avec les Muſes.

La troiſieme qualité de l'hiſtoire conſiſte dans le choix du ſujet, ſuppoſé que le Peintre en ſoit le maître : parce qu'un ſujet remarquable fournit plus d'occaſions d'enrichir la ſcene & d'attirer l'attention. Mais ſi le Peintre ſe trouve engagé dans un petit ſujet, il faut qu'il tâche de le rendre grand par la maniere extraordinaire dont il le traitera.

L'invention allégorique exige pareillement trois qualités. La premiere eſt d'être intelligible. C'eſt un auſſi grand défaut de tenir long-tems l'attention en ſuſpens par des ſymboles nouvellement inventés, comme c'eſt une perfection que de l'entretenir quelques momens par des figures allégoriques connues, reçues, & employées

(1) Ce mot veut dire : *C'eſt d'où vient l'origine des Latins.*

ingénieuſement. L'obſcurité rebute l'eſprit, & la netteté le fait jouïr agréablement de ſa découverte.

La ſeconde qualité de l'allégorie, eſt d'être autoriſée. Ripa en a écrit un volume exprès qui eſt entre les mains des Peintres : mais ce qui eſt de meilleur dans cet auteur, eſt ce qu'il a extrait des medailles antiques : ainſi l'autorité la mieux reçue pour les allégories, eſt celle de l'antiquité, parce qu'elle eſt inconteſtable.

La troiſieme qualité de l'allégorie, eſt d'être néceſſaire; car tant que l'hiſtoire ſe peut éclaircir par des objets ſimples qui lui appartiennent, il eſt inutile de chercher des ſecours étrangers qui l'ornent bien moins qu'ils ne l'embaraſſent.

A l'égard de l'invention myſtique, comme elle eſt entiérement conſacrée à notre religion, il faut qu'elle ſoit pure, & ſans mélange d'objets tirés de la fable. Elle doit être fondé ſur l'Ecriture, ou ſur l'hiſtoire eccléſiaſtique. Nous en avons une ſource très-vive dans les paraboles dont Jeſus-Chriſt s'eſt ſervi, & dans l'Apocalypſe dont nous devons reſpecter (1) l'obſ-

(1) *Sicut tenebræ ejus ita & lumen ejus.*

curité ſans être obligés de l'imiter. Le Saint-Eſprit qui ſouffle où il veut ſe fait entendre quand il lui plaît : mais le Peintre qui ne peut, ni pénétrer, ni changer l'eſprit de ſon ſpectateur, doit toujours faire ſes efforts pour ſe rendre intelligible.

Comme rien n'eſt plus ſaint, plus grand, ni plus durable que les myſteres de notre Religion, ils ne peuvent être traités d'un ſtyle trop majeſtueux. Tout ce qui plaît ne plaît pas toujours, & les plus grands plaiſirs finiſſent ordinairement par le dégoût : mais celui que donne l'idée de la grandeur & de la magnificence ne finit jamais.

Au reſte de quelque maniere que l'invention ſoit remplie, il faut qu'elle paroiſſe l'effet d'un génie facile, plutôt que d'une pénible réflexion; & s'il y a des talens pour la facilité, il y en a auſſi pour couvrir la peine; les uns & les autres ont leur mérite & leurs partiſans.

Heureux celui qui a reçu de la nature un génie capable de courir la vaſte carriere de la partie dont je viens de parler, & de bien choiſir ſes objets pour rendre ſon

ſujet intelligible, pour l'enrichir, & pour inſtruire ſon ſpectateur. Mais plus heureux encore le Peintre, qui après avoir connu tout ce qui contribue à une belle invention, ſe connoît beaucoup plus ſoi-même, & qui ſait la juſte valeur de ſes propres forces : car la gloire d'un Peintre ne conſiſte pas tant à entreprendre de grandes choſes, qu'à bien ſortir de celles qu'il aura entrepriſes.

DESCRIPTION DE L'ECOLE D'ATHENES,

Pour ſervir d'exemple au traité de l'invention.

Tableau de Raphaël.

CE tableau qui porte le nom de l'école d'Athenes a été diverſement conçu par ceux qui en ont fait la deſcription ; & il eſt aſſez extraordinaire que Vaſari entr'autres, qui vivoit du tems de Raphaël, ſe ſoit ſi fort mépris dans l'explication qu'il en a publiée, qu'il ait négligé de puiſer à la ſource même les inſtructions dont il

avoit beſoin pour parler d'un ouvrage qui faiſoit tant de bruit dans toute l'Italie.

Cet auteur qui en a écrit le premier, dit que c'eſt l'accord de la Philoſophie & de l'Aſtrologie avec la Théologie. Cependant on ne voit aucune marque de Théologie dans la compoſition de ce tableau. Les graveurs qui l'ont donné au public, y ont mis mal à propos une inſcription tirée des actes de ſaint Paul, pour nous induire à croire que cet Apôtre après avoir rencontré un autel où étoit écrit, AU DIEU INCONNU, *Ignoto Deo*, ſe préſente ici devant les juges de l'Aréopage pour leur donner la connoiſſance du Dieu qu'ils ignoroient, & pour les inſtruire de la réſurrection des morts dont les Epicuriens & les Stoïciens diſputoient entr'eux.

Auguſtin vénitien s'eſt encore plus lourdement trompé, lorſque dans l'eſtampe de cinq ou ſix figures qu'il a gravée, leſquels ſont à main droite du tableau, il a ſuppoſé que le Philoſophe qui écrit étoit ſaint Marc, & que le jeune homme qui a un genouil en terre étoit l'ange Gabriel qui tient une table où ce graveur a mis la ſalu-

tation angelique, *Ave, Maria*, & le reste.

Il est inutile d'employer ici beaucoup de tems à réfuter ces erreurs également grossieres, je me contenterai seulement de raporter les quatre figures du plat fond qui répondent aux quatre sujets qui sont peints dans la chambre où est ce tableau, & qui les désignent incontestablement.

La premiere représente la Théologie avec ces mots, *Scientia Divinarum Rerum.*

La seconde, la Philosophie avec ces mots. *Causarum cognitio.*

La troisieme, la Jurisprudence avec ces mots, *Jus suum unicuique tribuens.*

La quatrieme, la Poësie avec ces mots; *Numine afflatur.*

La figure qui représente la Philosophie est au-dessus du tableau dont nous parlons, appellé communément l'école d'Athenes; ainsi l'on ne peut mettre en doute que cette Peinture ne représente la Philosophie, comme on le verra plus clairement par le détail que j'en vais faire.

La scene du tableau est un édifice d'une magnifique architecture composée d'arcades & de pilastres, & disposée d'une ma-

niere à rendre ſa perſpective fuyante, ſon enfoncement avantageux, & à donner une grande idée du ſujet. Ce lien eſt rempli de Philoſophes, de Mathématiciens, & d'autres perſonnes attachées aux ſciences ; & comme ce n'eſt que par la ſucceſſion des tems que la Philoſophie eſt parvenue dans le degré de perfection où nous la voyons, Raphaël qui vouloit repréſenter cette ſcience par l'aſſemblée des Philoſophes, n'a pu le faire en joignant ceux d'un ſiècle ſeulement. Ce n'eſt point une ſimple hiſtoire que le Peintre a voulu repréſenter, c'eſt une allégorie où la diverſité des tems & des païs n'empêche point l'unité du ſujet. Le peintre en a uſé ainſi dans les trois autres tableaux de la même chambre où il a peint la Théologie, la Juriſprudence, & la Poéſie. L'on voit dans le premier les différens Peres de l'égliſe ; dans le ſecond les Juriſconſultes ; & dans le troiſieme, les Poëtes de tous les tems.

L'idée que donne la diſpoſition de toutes les figures de ce tableau, & la nature de leurs diverſes occupations, font croire facilement que leurs entretiens ne peuvent

être qu'entre des gens remplis de plusieurs connoissances, comme sont les Philosophes. On y reconnoît même Pythagore, Socrate, Platon, Aristote avec leurs disciples; & l'on y voit parmi les Philosophes des gens occupés des sciences mathématiques.

Sur le milieu du plan d'en-haut sont les deux plus fameux Philosophes de l'antiquité, Platon & Aristote. Le premier tient sous le bras gauche un livre, sur lequel est écrit ce mot Italien, *Timeo*, titre que porte le plus beau dialogue de Platon; & comme cet écrit traite mystiquement des choses naturelles par rapport aux divines, ce Philosophe a le bras droit levé, & montre le ciel comme la cause suprême de toutes choses.

A la gauche de Platon, est son disciple Aristote, qui tient un livre appuyé contre sa cuisse sur lequel on lit ce mot, *Eticha*, c'est-à-dire la science des mœurs; parce que ce philosophe s'y est principalement attaché; & le bras qu'il a étendu est une action de pacificateur & de modérateur des passions, ce qui convient parfaitement à la morale.

De côté & d'autre de ces deux grands Philoſophes, ſont leurs diſciples de tous âges, dont les figures ſont groupées ingenieuſement & diſpoſées de maniere à faire paroître avantageuſement les deux principales, & qui ſont les héros du tableau. Et bien que les attitudes de ces diſciples ſoient différentes, elles montrent toutes une grande attention aux paroles de leurs maîtres.

Derriere les auditeurs de Platon, eſt Socrate tourné du côté d'Alcibiade qui eſt vis-à-vis de ce Philoſophe. L'un & l'autre ſont vus de profil. Socrate ſe reconnoît à ſa tête-chauve & à ſon nez camus. Alcibiade eſt un beau jeune homme en habit de guerrier, les cheveux blonds flottant ſur ſes épaules, & ſon armure bordée d'un ornement d'or, une main ſur le côté & l'autre ſur ſon épée ; philoſophe & guerrier tout enſemble, il ſe montre attentif au diſcours de Socrate, lequel accompagne ſes paroles d'une action très-expreſſive. Il avance les deux mains, & prenant de la droite le bout du premier doigt de la gauche, fait concevoir parfaitement qu'il ex-

pliqué

plique & qu'il veut faire entendre clairement ſa penſée, pendant que tous ſes diſciples ont attention à ce qu'il dit.

A côté d'Alcibiade eſt Antiſtene le corroyeur en qui Socrate trouva tant de diſpoſition à la Philoſophie, qu'il lui en enſeigna les principes, & que cet artiſan quitta ſon métier pour ſe rendre lui-même un célebre profeſſeur en morale dont il a écrit 33. Dialogues. C'eſt lui qui eſt le chef des Philoſophes ciniques. Le Peintre pour varier ſes figures & leur donner du mouvement, feint que derriere Alcibiade, un homme ſe tourne & étend la main pour appeller à la maniere italienne, & pour hâter un ſerviteur qui apporte un livre & un grand rouleau de papiers qu'on appelloit anciennement un volume; & derriere ce ſerviteur on voit le viſage d'un autre qui la main au bonnet ſemble répondre avec reſpect à celui qui l'appelle.

Parmi les diſciples d'Ariſtote, Raphaël a pareillement rendu ſenſible l'attention qu'ils ont aux paroles de leur maître. Il y en a un entr'autres qui ayant compris les démonſtrations d'Archimede, monte de

l'école des Mathématiques, ſelon la coûtume des Grecs, à celle de la Philoſophie, & s'informant à une perſonne qu'il rencontre, où l'on enſeigne cette ſcience, elle lui montre Ariſtote & Platon.

Auprès de cette figure, eſt un jeune homme ſtudieux, lequel appuyé contre la baſe d'un pilaſtre, les jambes l'une ſur l'autre, la tête inclinée ſur ſon papier, écrit ce qu'il vient d'apprendre, pendant qu'un vieillard ſur la même baſe, le menton appuyé ſur ſa main, regarde en repos ce que le jeune homme vient d'écrire.

* Entre les figures qui terminent ce côté du tableau, eſt Démocrite qui enveloppé dans ſon manteau, ſe conduit dans cette aſſemblée, à l'aide de ſon bâton à la maniere des aveugles : car ſur la fin de ſa vie il s'aveugla volontairement pour être moins diſtrait dans ſes réflexions philoſophiques. Le Peintre a pu le repréſenter dans ce grand âge, pour nous apprendre que l'homme doit travailler juſqu'au tombeau à s'inſtruire & à ſe déſabuſer.

* *Cic. de finito bon. & mal. l.* v. XXIX. *Idem. l.* v. *Tuſc.* XXXIX. *Aul. Gell.* 10 *c.* XVII *ex Laberum mimis.*

Dans le grouppe du côté droit ſur la premiere ligne, il eſt aiſé de démêler Pythagore aſſis, qui écrit les principes de ſa Philoſophie tirée des proportions harmoniques de la Muſique. A côté de ce Philoſophe eſt un jeune homme tenant une table où ſont marqués les accords & les conſonnances du chant en caracteres grecs, qui ſe liſent ainſi : *Diapeute*, *Diapaſon*, *Diateſſaron*, termes aſſez connus des habiles muſiciens. On dit même que ce Philoſophe eſt auteur de la démonſtration de ces conſonnances dont Platon ſon diſciple forma les accords & les proportions harmoniques de l'ame.

Pythagore eſt aſſis & vu de profil tenant un livre ſur ſa cuiſſe. Il paroît appliqué à faire voir le rapport des nombres de la Muſique, avec la ſcience des choſes naturelles. Auprès de Pythagore ſont ſes diſciples Empedocle, Epicarme, Archite ; l'un deſquels aſſis à côté de ſon maître, & qui a la tête chauve, écrit ſur ſon genouil, & qui tenant d'une main ſon encrier & de l'autre ſa plume ſuſpendue, ouvrant les yeux & ſerrant les lévres, montre par cette

action combien il eſt occupé à ne rien laiſſer perdre des écrits de Pythagore.

Derriere ce Philoſophe, un autre diſciple la main ſur la poitrine, s'avance pour regarder dans le livre ; c'eſt celui qui a un bonnet ſur ſa tête, le menton raſé, les mouſtaches de la barbe pendantes, & une agraffe à ſon manteau ; & tout cet ajuſtement n'a point d'autre fin vraiſemblablement que la diverſité que Raphaël a toujours recherchée dans ſes ouvrages. Sur le derriere de ce grouppe on remarque le viſage & la main d'un autre Philoſophe, lequel un peu incliné, ouvre les deux premiers doigts de la main en action de compter à la maniere italienne, & ſemble par-là expliquer le Diapaſon, qui eſt une double conſonnance décrite par Pythagore.

Dans le coin du tableau, il y a un homme ras, tenant un livre ſur le pied-d'eſtal d'une colonne, dans lequel il paroît écrire avec application. On croit que cette figure eſt le portrait de quelque officier de la maiſon du Pape, parce qu'il a une couronne de chêne qui eſt le corps de la deviſe du Pape Jule II. à qui Raphaël dédia

cet ouvrage comme à ſon bienfaiteur, & comme à celui qui avoit ramené le Siecle d'or en Italie pour les beaux-arts.

Tout auprès & à l'extrémité du tableau, on voit un vieillard qui tient un enfant : celui-ci d'une maniere conforme à ſon âge, porte la main au livre de celui qui écrit. Il ſemble que le vieillard n'a mené cet enfant qu'à deſſein de découvrir s'il a de l'inclination pour les ſciences, témoignant par-là qu'on ne ſauroit trop tôt ſonder & cultiver le talent que l'on a reçu de la Nature.

A côté de ce grouppe de figures on voit un jeune homme d'un air noble, enveloppé d'un manteau blanc à frange d'or la main ſur la poitrine : on croit que c'eſt François-Marie de la Rovere neveu du Pape, & que ce jeune homme eſt repréſenté ſur cette ſcene à cauſe de l'amour qu'il avoit pour les beaux-arts.

Un peu plus avant que Pythagore, un autre de ſes diſciples, un pied ſur une pierre, levant le genouil, & ſoutenant un livre d'une main, paroît copier de l'autre quelques endroits remarquables qu'il veut

concilier avec les ſentimens de ſon maître. Cet homme pourroit bien être Terpandre ou Nicomaque, ou quelqu'autre diſciple de Pythagore, qui croyoit que le mouvement des étoiles étoit fondé ſur des raiſons muſicales.

Plus avant l'on voit un Philoſophe ſeul, lequel appuyé le coude ſur une baſe de marbre, la plume à la main, regarde fixement à terre, & ſemble être attaché à réſoudre quelque grande difficulté. Il eſt vêtu d'une ſaie groſſiere avec des bas négligemment renverſés, & fait juger par cet ajuſtement ſimple que les Philoſophes donnent très-peu d'attention à l'ornement de leur corps, & qu'ils mettent tout leur plaiſir dans les réflexions & dans la culture de leur eſprit.

On voit ſur la ſeconde marche Diogene à part à demi-nud, ſon manteau rejetté en arriere, & auprès de lui ſa taſſe qui eſt ſon ſymbole. Il paroît dans une attitude de négligence, & convenablement à un cinique, qui tout abſorbé dans la morale, mépriſe le faſte & les grandeurs de la terre.

Du côté gauche ſe voient pluſieurs Ma-

thématiciens, dont la ſcience qui conſiſte dans ce qui eſt ſenſible, ne laiſſe pas d'avoir relation à la Philoſophie qui regarde les choſes intellectuelles.

La premiere de ces figures eſt Archimede ſous le portrait de l'architecte Bramante, qui le corps courbé & le bras étendu en bas, meſure avec le compas la figure exagone faite de deux triangles équilatéraux, & ſemble en faire la démonſtration à ſes diſciples. Il a autour de lui quatre diſciples bien faits, qui dans des actions différentes font paroître, ou l'ardeur d'aprendre, ou le plaiſir qu'ils ont de concevoir. Le Peintre les a repréſentés jeunes, parce qu'il falloit avoir appris les Mathématiques avant que de paſſer à l'étude de la Philoſophie. Le premier de ces diſciples a un genouil en terre, le corps plié, la main ſur ſa cuiſſe & les doigts écartés, eſt attentif à la figure démonſtrative. Le ſecond qui eſt derriere lui debout, la main ſur l'épaule de ſon compagnon, avance la tête, & regarde avidement le mouvement du compas. Les deux autres ſont à côté d'Archimede, & ſe ſont avancés à portée de

voir commodément. Le premier un genouil en terre ſe retourne, & montre la figure à celui qui eſt derriere lui, & qui ſe penchant en avant, les bras pliés & ſuſpendus, fait voir ſon admiration, & le plaiſir qu'il a de s'inſtruire. Vaſari veut que celui-ci ſoit le portrait de Fréderic II. Duc de Mantoue, qui pour lors ſe trouvoit à Rome.

Derriere Archimede ſont deux Philoſophes, dont l'un tient le Globe céleſte, & l'autre le Globe terreſtre. Le premier par la maniere dont il eſt vêtu, paroît avoir quelque rapport aux Caldéens, auteurs de l'Aſtronomie, & l'autre que l'on ne voit que par derriere, mais qui a la couronne royale ſur la tête, fait préſumer qu'il eſt Zoroaſtre Roi de la Bactriane, lequel fut grand Aſtronome & grand Philoſophe. Ces deux ſages s'entretiennent avec deux jeunes hommes qui ſont au coin du tableau, dont l'un eſt le portrait de Raphaël auteur de cette Peinture.

Voilà la maniere ſavante, ſublime & judicieuſe dont Raphaël a choiſi ſes ſujets pour produire une des plus belles inven-

tions

tions qui ayent jamais paru en ce genre. Mais non content d'expoſer ſon ſujet par les différentes perſonnes qui le compoſent, il a voulu encore que les ſtatues & les bas-reliefs, qui ſont des ornemens de ſon Architecture, contribuaſſent en même-tems à la richeſſe & à l'expreſſion de ſa penſée.

Car les deux ſtatues qui paroiſſent de l'un & de l'autre côté du tableau, ſont celles d'Apollon & de Minerve, Divinités qui préſident aux arts & aux ſciences. Et dans le bas-relief qui eſt au-deſſous de la figure d'Apollon, eſt repréſentée la ſource des paſſions l'Iraſcible & le Concupiſcible ; l'Iraſcible par un furieux qui outrage impitoyablement ceux qui ſe trouvent à ſa rencontre ; & le Concupiſcible par un Triton qui embraſſe une Nymphe dans l'élément qui a donné la naiſſance à Venus. Et comme le vice ne ſe dompte que par la vertu qui lui eſt contraire, le Peintre a repréſenté au-deſſous de la figure de Minerve dans un autre bas-relief, la vertu élevée ſur des nuées, ayant une main ſur la poitrine où réſide la valeur, & de l'autre montrant aux mortels par le

ſceptre qu'elle tient, le pouvoir de ſon empire. Auprès de la vertu, eſt la figure du Lion dans le Zodiaque ; cet animal étant le ſymbole de la force, laquelle en Morale ne ſe peut acquérir que par les bonnes habitudes.

C'eſt ainſi que Raphaël par la beauté de ſon génie, par la fineſſe de ſes penſées, & par la ſolidité de ſon eſprit, a mis devant nos yeux le ſujet allégorique de la Philoſophie.

DE LA DISPOSITION.

DANS la diviſion que j'ai faite de la Peinture, j'ai dit que la compoſition qui en eſt la premiere partie, contenoit deux choſes, l'invention & la diſpoſition. En traitant de l'invention, j'ai fait voir qu'elle conſiſtoit à trouver les objets convenables au ſujet que le Peintre veut repréſenter. Mais quelque avantageux que ſoit le ſujet, quelque ingénieuſe que ſoit l'invention, quelque fidelle que ſoit l'imitation des objets que le Peintre a choiſis,

s'ils ne ſont bien diſtribués, la compoſition ne ſatisfera jamais pleinement le ſpectateur déſintéreſſé, & n'aura jamais une approbation générale. L'œconomie & le bon ordre eſt ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux-arts attire notre attention, & ce qui tient notre eſprit attaché juſqu'à ce qu'il ſoit rempli des choſes qui peuvent dans un ouvrage & l'inſtruire, & lui plaire en même-tems. Et c'eſt cette œconomie que j'appelle proprement diſpoſition.

Dans cette idée, la diſpoſition contient ſix parties.

1. La diſtribution des objets en général.

2. Les grouppes.

3. Le choix des attitudes.

4. Le contraſte.

5. Le jet des draperies.

6. Et l'effet du tout enſemble; où par occaſion il eſt parlé de l'harmonie & de l'enthouſiaſme.

J'examinerai toutes ces parties dans leur rang le plus ſuccinctement & le plus nettement qu'il me ſera poſſible.

De la distribution des objets en général.

Comme les différens sujets que le Peintre peut traiter sont innombrables, il n'est pas possible de les rapporter tous ici; bien moins encore d'en faire voir en détail la disposition. Mais le bon sens, & la qualité de la matiere doivent déterminer le Peintre à donner aux objets qu'il aura choisis les places qui leur conviennent pour remplir les devoirs d'une bonne composition.

Dans la composition d'un tableau, le Peintre doit faire ensorte, autant qu'il lui sera possible, que le spectateur soit frappé d'abord du caractere du sujet, & que du moins après quelques momens de réflexion, il en ait la principale intelligence. Le Peintre peut faciliter cette intelligence en plaçant le héros du tableau & les principales figures dans les endroits les plus apparens, sans affectation néanmoins; mais selon que le sujet, & la vraisemblance le le requereront. Car l'œconomie dépend de la qualité du sujet, qui est tantôt patétique & tantôt enjoué, tantôt héroïque & tantôt populaire, tantôt tendre & tantôt

terrible, & enfin qui démande plus ou moins de mouvement, ſelon qu'il eſt plus ou moins vif ou tranquille. Mais ſi le ſujet inſpire au Peintre une bonne œconomie dans la diſtribution des objets, la bonne diſtribution de ſon côté ſert merveilleuſement à exprimer le ſujet. Elle donne de la force & de la grace aux choſes qui ſont inventées ; elle tire les figures de la confuſion, & fait que ce que l'on repréſente eſt plus net, plus ſenſible & plus capable d'appeller, & d'arrêter ſon ſpectateur.

Cette diſtribution des objets en général regarde les grouppes, & les grouppes réſultent de la liaiſon des objets. Or cette liaiſon ſe doit conſidérer de deux manieres: ou, par rapport au deſſein ſeulement, ou par rapport au clair-obſcur. L'une & l'autre maniere concourent à empêcher la diſſipation des yeux, & à les fixer agréablement.

La liaiſon des objets par rapport ſeulement au deſſein, & ſans avoir égard au clair-obſcur, regardent principalement les figures humaines, dont les actions, les converſations & les affinités exigent ſou-

vent qu'elles ſoient proche les unes des autres. Mais quoique cela ne ſe trouve pas toujours ſi juſte entre pluſieurs perſonnes qui ſe rencontrent enſemble, il ſuffit que la choſe ſoit poſſible, & qu'il y ait aſſez de figures dans la compoſition d'un tableau, pour donner occaſion au Peintre de prendre ſes avantages, & de faire plaiſir aux yeux en pratiquant cette liaiſon, lorſqu'il la jugera agréable & vraiſemblable.

Il eſt impoſſible de deſcendre dans un détail qui faſſe voir la maniere dont il faut traiter ces ſortes de grouppes en particulier, on s'en doit repoſer ſur le génie & ſur les réflexions du Peintre. Cependant pour en prendre une idée juſte, & s'en former un bon goût, on pourra conſulter les beaux endroits des grands maîtres en cette partie, & entr'autres de Raphaël, de Jules-Romain, & de Polidore. Ils ont ſouvent joint pluſieurs figures d'une maniere, où l'on voit tout l'eſprit, & tout l'agrément que l'on peut deſirer en ce genre de grouppes. Mais avant que d'examiner les endroits que ces excellens hommes ont laiſſé pour exemples, il eſt bon d'être

averti que les liaiſons dont nous avons parlé, tirent leurs meilleurs principes du choix des attitudes & du contraſte.

Du choix des Attitudes.

La partie de la Peinture qui eſt compriſe ſous le mot d'attitude, qui renferme tous les mouvemens du corps humain, & qui demande une connoiſſance exacte de la pondération, doit être examinée à fond dans un traité particulier qui a relation à celui du deſſein. Et comme elle eſt auſſi du reſſort de la diſpoſition par rapport à la ſorte de groupe dont nous parlons, je dirai ſeulement en cette occaſion que quelque attitude que l'on donne aux figures pour quelque ſorte de ſujet que ce puiſſe être, il faut qu'elle faſſe voir de belles parties autant que la nature du ſujet peut le ſouffrir. Il faut de plus, qu'elle ait un tour, qui ſans ſortir de la vraiſemblance, ni du caractere de la perſonne, jette de l'agrément dans l'action.

En effet il n'y a rien dans l'imitation où l'on ne puiſſe faire entrer de la grace, ou par le choix, ou par la maniere d'imi-

ter. Il y a de la grace dans l'expreſſion des vices, comme dans celle des vertus. Les actions extérieures d'un ſoldat, ont leurs graces particulieres qui conviendroient mal à une femme, comme les actions d'une femme ont des graces qui conviendroient mal à un ſoldat. En un mot la connoiſſance du caractere qui eſt attaché à chaque objet, & qui regarde principalement les ſexes, les âges & les conditions, eſt le fondement du choix, & la ſource où l'on puiſe les graces convenables à chaque figure. Il eſt donc aiſé de voir que le choix des belles attitudes fait la plus grande partie des beautés du grouppe. Voyons maintenant de quelle maniere le contraſte y contribue.

Du contraſte.

Comme dans les grouppes on ne doit jamais répéter les attitudes d'une même vue, & que la nature répand une partie de ſes graces dans la diverſité, on ne ſauroit les mieux chercher que dans la variété & dans l'oppoſition des mouvemens.

Le mot de contraſte n'eſt uſité dans

notre langue que parmi les Peintres qui l'ont pris des Italiens. Il ſignifie une oppoſition qui ſe rencontre entre les objets par rapport aux lignes qui les forment en tout, ou en partie. Il renferme non ſeulement les différens mouvemens des figures, différentes ſituations des membres, & de tous les autres objets qui ſe trouvent enſemble, enſorte que cela paroiſſe ſans affectation, & ſeulement pour donner plus d'énergie à l'expreſſion du ſujet. Or le Peintre qui diſpoſe ſes objets à ſon avantage, emploie le contraſte non ſeulement dans les figures, mais encore dans les choſes inanimées, pour leur tenir lieu d'ame, & de mouvement. On peut donc définir le contraſte, *Une oppoſition des lignes qui forment les objets, par laquelle ils ſe font valoir l'un l'autre.*

Cette oppoſition bien entendue donne de la vie aux objets, attire l'attention, & augmente la grace qui eſt ſi néceſſaire dans les grouppes, dans ceux au moins qui régardent le deſſein & la liaiſon des attitudes.

Nous avons dit que la premiere ſorte de grouppes qui conſiſte dans le deſſein,

mens : cette néceſſité s'eſt accommodée aux regles de la bienſéance, & la bienſéance a donné lieu aux divers ornemens que les peuples ont inventés pour enrichir leurs habits ſelon le goût des différentes nations, & ſelon la mode des divers tems. Mais comme on a étendu l'uſage des étoffes à beaucoup d'autres choſes qu'aux vêtemens, les Peintres les ont toutes compriſes ſous le mot de *Draperie ;* & pour faire entendre qu'un Peintre poſſedoit l'art de bien diſtribuer les plis, ils ont dit qu'il ſavoit bien jetter une draperie. Ce terme de jetter une draperie paroît d'autant plus juſte, que la diſpoſition des plis doit plutôt paroître l'effet d'un pur hazard que d'un ſoigneux arrangement.

Il y a donc une intelligence dans l'ajuſtement des draperies, & nous allons voir en quoi elle conſiſte, & de quelle conſéquence elle eſt dans la Peinture.

L'art de draper ſe remarque principalement en trois choſes : 1°. dans l'ordre des plis ; 2°. dans la diverſe nature des étoffes ; 3°. dans la variété des couleurs de ces mêmes étoffes.

regardoit principalement les figures humaines. Mais les grouppes qui ont rapport au clair-obſcur recoivent toutes ſortes d'objets de quelque nature qu'ils puiſſent être. Ils demandent une connoiſſance des lumieres & des ombres non ſeulement pour chaque objet particulier ; mais ils exigent encore une intelligence des effets que ces ombres & ces lumieres ſont capables de cauſer dans leur aſſemblage, & c'eſt ce qu'on appelle proprement l'artifice du clair-obſcur dont j'ai traité avec toute l'exactitude qui m'a été poſſible en parlant du coloris.

Comme la principale beauté des draperies conſiſte dans une convenable diſtribution des plis, & qu'elles ſont d'un fréquent uſage pour la compoſition des grouppes, on ne peut s'empêcher de regarder cette matiere comme dépendante en partie de la diſpoſition.

Des Draperies.

La diverſité des climats, le changement des ſaiſons & leurs inconſtance ont mis les hommes dans la néceſſité d'avoir des vête-

De l'ordre des plis.

Comme il ne faut pas que l'œil ſoit jamais en doute de ſon objet, le premier effet des drapries eſt de faire connoître ce qu'elles couvrent, & principalément le nud des figures; en ſorte que le caractere extérieur des perſonnes, & la juſteſſe des proportions s'y rencontrent, du moins en gros, & autant que la vraiſemblance jointe à l'art le pourra permettre.

Ainſi à l'exemple des plus grands maîtres, le Peintre doit avant que de diſpoſer ſes draperies, deſſiner le nud de ſes figures, pour former des plis ſans équivoque, & pour conduire ſi adroitement les yeux, que le ſpectateur s'imagine voir ce que le Peintre lui couvre par le jet de ſes draperies.

Qu'il prenne garde auſſi que la draperie ne ſoit pas trop adhérente aux parties du corps: mais qu'elle flotte, pour ainſi dire, alentour, qu'elle les careſſe, que les figures y ſoient à leur aiſe, & qu'elles y paroiſſent libres dans leurs mouvemens.

Que les draperies qui couvrent des membres expoſés à une grande lumiere, ne

ſoient pas ombrées de telle force, qu'elles ſemblent entrer dedans; & que ces mêmes membres ne ſoient pas traverſés par des plis trop reſſentis, leſquels par leur ombre trop obſcure paroîtroient les rompre : mais qu'en conſervant un petit nombre de plis, le Peintre leur diſtribue délicatement le degré de lumiere qui convient à la maſſe dont ils ſont partie.

Les plis doivent être grands & en petit nombre, autant qu'il ſera poſſible : cette maxime étant une des choſes qui contribue davantage à ce qu'on appelle grande maniere; parce que les grands plis partagent moins la vue, & que leur riche ſimplicité eſt plus ſuſceptible de grandes lumieres. J'en excepte néanmoins les vêtemens dont le caractere eſt d'avoir beaucoup de plis, comme il arrive ſouvent dans les habits de femmes, ainſi que l'antique nous en fournit beaucoup d'exemples. Alors le Peintre peut adroitement groupper les plis, & les arranger à côté des membres qui en recevront beaucoup plus d'apparence & plus d'agrément.

Le contraſte qui eſt ſi néceſſaire dans le

mouvement des figures, ne l'eſt pas moins dans l'ordre des plis ; car le contraſte en interrompant les lignes qui tendroient trop d'un même côté, introduit dans les draperies, comme dans les figures, une ſorte de contradiction, qui ſemble les animer. La raiſon en eſt que le contraſte eſt une eſpece de guerre, qui met les parties oppoſées en mouvement. Ainſi dans les endroits où le Peintre le jugera à propos, les plis doivent ſe contraſter non ſeulement entr'eux : mais ils doivent ſur-tout contraſter les membres des figures, lorſque ces plis ſont grands & qu'ils font partie d'une ample draperie. Car pour les draperies de deſſous qui embraſſent plus étroitement le nud, elles le contraſtent bien moins qu'elles ne lui obéiſſent.

Quelque vie que le contraſte donne aux draperies, quelque néceſſaire qu'il ſoit pour leur agrément, il demande au Peintre beaucoup de prudence & de précaution. Car dans les figures qui ſont debout, il y a beaucoup de rencontres où difficilement le contraſte peut ſe pratiquer ſans ſortir de la vraiſemblance, & dans ces occaſions le

Peintre qui ſait profiter de tout, ſe ſauve par d'autres principes.

Les plis doivent être grands ſelon la qualité & la quantité des draperies : mais quand la qualité des étoffes légeres contraint à laiſſer pluſieurs plis, il faut les groupper de maniere que le clair-obſcur n'en puiſſe ſouffrir.

Les plis des draperies bien entendus donnent beaucoup de vie à l'action de quelque nature qu'elle puiſſe être ; parce que le mouvement des plis ſuppoſe du mouvement au membre qui agit, qui les entraîne comme malgré eux, & qui les rend plus ou moins agités ſelon la violence ou la douceur de ſon action.

Une diſcrete répétition de plis en forme circulaire, eſt d'un grand ſecours pour l'effet des racourcis.

Il eſt bon quelquefois de tirer des plis en certains endroits & d'en introduire en d'autres, de forme convenable à l'intention du Peintre, ou pour remplir des vuides qui ſe trouvent en quelques attitudes, ou pour accompagner les figures, ou pour leur ſervir d'un fond doux, ou pour em-

pêcher que leurs tournans ne finiſſent, & ne tombent dans une trop grande crudité.

La richeſſe des draperies & des ornemens qui ſont deſſus, fait une partie de leur beauté, quand le Peintre en ſait faire un bon uſage : mais ces ornemens ne conviennent gueres aux divinités, ils ſont toujours au deſſous de la dignité & de l'état des figures céleſtes : les draperies qui leur ſont propres doivent être riches plutôt par la grandeur & la nobleſſe des plis, que par la qualité des étoffes.

Les plis faits de pratique & ſans voir le naturel, ne ſont ordinairement bons que pour un deſſein. Mais le Peintre qui veut tendre à la perfection doit toujours conſulter les étoffes naturelles : parce que le vrai forme les plis, & fait paroître les lumieres ſelon la nature des étoffes. Je ne veux pourtant pas blâmer ceux qui ont une ſi grande pratique du naturel, que les plis & les caracteres des étoffes différentes leur reſtent ſuffiſamment dans la mémoire pour en exprimer une grande partie.

Pour bien imiter le vrai, il eſt néceſſaire de jetter les draperies, ou ſur un manequin

de

de la grandeur du naturel, ou ſur le naturel même. Mais il faut extrêmement prendre garde que la draperie ne conſerve rien de l'immobilité qu'elle a ſur le manequin.

Il y a des Peintres qui ſe ſervent de petits manequins qu'ils drapent d'étoffes légeres, ou de papier mouillé : mais il eſt aiſé de juger que ce moyen qui peut aider les Peintres conſommés, & qui eſt excellent pour mettre toute une hiſtoire enſemble, ne peut ſervir pour bien terminer les draperies en particulier. La raiſon en eſt, que dans les petits manequins les étoffes ne pouvant avoir le même poids que dans la grandeur du naturel, ne peuvent par conſéquent rendre les plis dans leur véritable forme.

La grande légéreté & le grand mouvement des draperies, ne convient qu'aux figures qui ſont dans une grande agitation, ou qui ſont expoſées au vent : mais quand on les ſuppoſe dans un lieu renfermé, & ſans action violente, le parti que le Peintre peut prendre, eſt de faire ſes draperies amples, & de leur donner par le contraſte

H

& par la chûte de leurs plis, une diſpoſition qui ait de la grace & de la majeſté.

C'eſt un grand défaut que de donner trop d'étoffe aux vêtemens ; ils doivent convenir aux figures, & c'eſt une erreur de croire, comme ont fait quelques-uns, que plus les draperies ſont amples, plus elles portent avec elles de grandeur & de majeſté. La profuſion des étoffes ôte aux figures la liberté du mouvement, & les embarraſſe encore plus qu'elle ne les rend majeſtueuſes. Voilà ce me ſemble, les principales obſervations qui regardent la premiere propoſition, qui eſt l'ordre des plis. Paſſons maintenant à la ſeconde, je veux dire à la diverſe nature des étoffes.

De la diverſe nature des étoffes.

Parmi tant de choſes différentes qui plaiſent dans la compoſition d'un tableau, la variété des draperies n'eſt pas ce qui contribue le moins à cet agrément. L'ordre & le contraſte des plis en fait une partie : mais ce n'eſt pas aſſez que les étoffes ſoient jettées diverſement, il faut encore qu'elles ſoient entr'elles d'une nature diffé-

rente, autant que le ſujet le pourra ſouffrir. La laine, le lin, le coton, & la ſoie employés de mille manieres par les ouvriers, donnent au Peintre une ample matiere d'exercer ſon choix. C'eſt un puiſſant moyen pour introduire dans ſes ouvrages une diverſité d'autant plus néceſſaire qu'elle fait éviter une ennuyeuſe répétition de plis d'une même nature, ſur tout dans les tableaux de pluſieurs figures. Il y a des étoffes qui font des plis caſſés, d'autres étoffes en font de moëlleux : il y a encore des étoffes dont la ſuperficie eſt mate, d'autres dont elle eſt luiſante : les unes ſont fines & tranſparentes, les autres plus fermes & plus ſolides. Toute cette variété ou ſéparée dans diverſes figures, ou pratiquée dans une ſeule ſelon les ſujets, fait toujours une ſenſation très-agréable.

L'uſage ordinaire d'une même qualité d'étoffes dans les figures d'un même tableau, eſt un défaut où ſont tombés la plûpart des Peintres de l'école romaine, & où tombent tous ceux qui peignent de pratique ou qui réduiſent l'imitation du naturel à l'habitude qu'ils ont contractée.

Le Peintre ingénieux fera donc ſon poſſible pour trouver occaſion d'introduire dans ſes draperies en général, cette heureuſe diverſité dont je viens de parler ; mais qu'il ſe ſouvienne ſur-tout qu'elle eſt indiſpenſable en particulier dans la différence des âges, des ſexes, & des conditions.

Les anciens ſculpteurs ont été fort entendus dans le jet de leurs draperies : mais comme la matiere qu'ils ont employée eſt d'une même couleur, & qu'ainſi les grands plis qui reçoivent de grandes lumieres auroient ſouvent fait des équivoques avec les parties nues, ou du moins auroient partagé la vue du ſpectateur, ils ont pris le parti d'attirer les yeux ſur le nud de leurs figures, n'ayant en ce cas-là rien de meilleur à faire pour l'avantage de leur art. Ils ſe ſont ſervis pour cela de linges mouillés ou d'étoffes légeres dont ils ont plus ordinairement drappé leurs ſtatues. Mais il faut avouer que le remede qu'ils ont apporté à cet inconvénient par le bon ordre de leurs plis eſt très-ingénieux, & donne, tel qu'il eſt, beaucoup de lumieres à ceux qui en ſavent pénétrer l'intelligence. Je

pourrois citer plufieurs exemples de l'antiquité fur ce fujet, & je me contenterai de rapporter celui du bas-relief, lequel eft connu fous le nom des danfeufes. Les draperies qui couvrent le nud de ces figures en le marquant agréablement, fe terminent du côté de la partie poftérieure du corps en quantité de plis femblables, & dont la répétition paroîtroit un défaut à qui ne réfléchiroit pas fur la fineffe & fur l'excellence de l'ouvrage. Car fi l'on fait attention que le but du fculpteur a été de repréfenter avec élégance le nud de fes figures, on trouvera que bien loin que ces répétitions foient un défaut en Sculpture; c'eft au contraire un moyen de trouver une efpece d'ombre en hachure que le fculpteur a menagée avec adreffe pour faire paroître le nud avec avantage, & pour fervir à l'œil comme de repos. C'eft ainfi que les anciens fculpteurs ont inventé, avec beaucoup d'efprit & de génie, plufieurs moyens de réparer les inconvéniens qui venoient du côté de leur matiere, foit pour la grandeur des plis, foit pour la variété des étoffes; ayant fatisfait d'ailleurs

généralement parlant, à tout ce qu'on y peut ſouhaiter pour la perfection.

Mais les Peintres qui ont la liberté de ſe ſervir de toutes ſortes d'étoffes, & qui ſavent faire un bon uſage des couleurs & des lumieres, pour imiter le vrai, feroient très-mal de ſuivre les ſculpteurs dans le grand nombre, & dans la répétition de leurs plis comme les ſculpteurs feroient blamables s'ils imitoient les Peintres dans l'étendue de leurs draperies. Il ne me reſte plus qu'à dire un mot de l'effet des couleurs qui ſe trouvent dans la variété des étoffes, afin d'examiner ma troiſieme propoſition.

De la variété des couleurs dans les Etoffes.

Comme l'ordre, le contraſte & la diverſe nature des plis & des étoffes font toute l'élegance des draperies, la diverſité des couleurs de ces mêmes étoffes contribue extrêmement à l'harmonie du tout-enſemble dans les ſujets hiſtoriques. Le Peintre qui eſt preſque toujours le maître de les ſuppoſer comme il lui plaît, doit faire une étude particuliere de la valeur des couleurs

entieres, de l'effet qu'elles produiſent les unes auprès des autres, & de leur rupture harmonieuſe. Mais ce n'eſt point ici le lieu d'examiner ces trois choſes, elles appartiennent au coloris, & lorſque je parlerai de cette partie, je ferai mon poſſible pour les éclaircir.

Je me contenterai de dire maintenant que le Peintre doit conſidérer que les couleurs des draperies lui donnent un moyen de pratiquer avec adreſſe l'intelligence du clair-obſcur. Le Titien a mis en uſage cet artifice dans la plupart de ſes tableaux, en ſe ſervant de la liberté qu'il avoit de donner à ſes draperies la couleur qui lui ſembloit la plus convenable, ou pour ſervir de fond, ou pour caractériſer les objets par la comparaiſon.

Après tout, l'intelligence des draperies ne peut pas être tellement fixée, que le génie du Peintre ne puiſſe hazarder des plis extraordinaires qui pourroient avoir leur mérite. Il n'y a point d'effets dans la nature où le hazard faſſe voir plus de variété que dans le jet des draperies. Et quoique l'art trouve ordinairement à réfor-

mer quelque chofe dans la difpofition de celles qui fe préfentent d'elles-mêmes : ce même hazard forme quelquefois des plis d'une beauté & d'une convenance que les regles n'auroient jamais pu produire. En un mot l'art ne peut pas tout prévoir, il s'étend fort peu au de-là des chofes générales, & laiffe aux gens de bon goût le foin de faire le refte. C'eft au Peintre à bien choifir les bons effets que le naturel lui préfente, & à s'en fervir d'une maniere qni mette dans l'ouvrage le caractere d'une heureufe facilité.

Entre les Peintres qui ont le mieux entendu les draperies, Raphaël pour l'ordre des plis peut être confidéré, felon mon fentiment, comme le plus fûr modele, fans prétendre néanmoins rien ôter du mérite de ceux qui ne s'étant point tout-à-fait éloignés des principes de Raphaël, ont pris avec fuccès plus de liberté dans le caractere de leurs plis, & ont fait voir en cela même de la grandeur & de la vérité. L'école de Venife & celle de Flandre ont excellé pour la différence des étoffes : Et Paul Veronefe pour l'harmonie dans la va-

riété

riété des couleurs, eſt une ſource d'exemples inépuiſables.

Je paſſe ſous ſilence beaucoup d'autres grands maîtres qui ont bien entendu l'artifice des draperies. Quand on voudra ſe donner la peine de les examiner, on connoîtra que dans l'ajuſtement des plis il y a un ordre & un choix avantageux; que la diverſe nature des étoffes eſt une eſpece de richeſſe dans l'ouvrage, laquelle ſoutient une vraiſemblance néceſſaire; & que la variété des couleurs dans les draperies, peut contribuer extrêmement à l'effet du clair-obſcur, & à l'harmonie du tout-enſemble. En un mot on comprendra par les ouvrages de ces excellens maîtres, bien mieux que par mon diſcours, en quoi conſiſte l'intelligence des draperies & de quelle conſéquence elle eſt dans la peinture.

DES DRAPERIES en abrégé.

LE mot de draperie en Peinture, s'entend de toute ſorte d'étoffe, ſoit que les hommes s'en habillent, ſoit qu'on veuille

l'employer à quelque autre uſage. Mais l'idée la plus ordinaire que l'on s'en fait, regarde l'étoffe qui ſert aux vêtemens des hommes. La Peinture en a fait un art qui conſiſte en trois choſes.

1. Dans l'ordre des plis.
2. Dans la diverſe nature des étoffes.
3. Dans la variété de leurs couleurs.

I. *L'ordre des Plis.*

Deſſiner le nud avant que de draper.

Que la draperie ne ſoit point adhérente aux parties : mais qu'elle flotte, pour ainſi dire, à l'entour & qu'elle les careſſe.

Ne point rompre les membres par des plis ombrés trop fortement.

Les plis grands & en petit nombre autant que la nature de l'étoffe le peut ſouffrir.

Que les plis ſe contraſtent l'un l'autre, & qu'ils contraſtent les membres.

Les plis donnent en pluſieurs rencontres de la vie à l'action des figures.

Remplir les trop grands vuides par des plis à propos & bien adaptés.

Les plis de pratique ne conviennent qu'aux Peintres conſommés dans l'art ;

mais la perfection demande toujours que l'on consulte la nature.

Les draperies des petits manequins ne sont pas inutiles ; mais elles sont fausses.

Les draperies agitées ne conviennent que dans les lieux qu'on suppose à découvert, ou dans les grands mouvemens.

La trop grande quantité d'étoffe dans un vêtement, embarasse la figure.

Le hazard sert quelquefois beaucoup dans le jet des draperies, & donne des beautés que l'art ne prévoit pas.

Les anciens sculpteurs ont donné beaucoup de lumieres aux Peintres dans le jet des draperies ; mais l'usage que les uns & les autres en font est néanmoins très-différent.

II. *La diverse nature des étoffes.*

Donne une diversité de plis.

Réjouit la vue.

Doit être pratiquée dans le général du tableau, quand il y a plusieurs figures, & dans le particulier quand il n'y en a qu'une, mais cette diversité doit être indispensablement observée dans la différence des âges, des sexes & des conditions.

Les Peintres romains & ceux qui peignent de pratique, tombent ordinairement dans la répétion des mêmes étoffes.

III. *La variété des couleurs dans les étoffes.*

Sert à l'harmonie du tableau.

A caractériſer les objets.

Et à pratiquer le clair-obſcur.

Raphaël eſt le meilleur modele pour l'ordre des plis.

L'école de Veniſe & celle de Flandre pour la diverſe nature des étoffes.

Et Paul Veroneſe pour la variété harmonieuſe de leurs couleurs.

Du tout-enſemble.

La derniere choſe qui dépend de la diſpoſition eſt le tout-enſemble.

Le tout-enſemble eſt un réſultat des parties qui compoſent le tableau, en ſorte néanmoins que ce tout qui eſt une liaiſon de pluſieurs objets, ne ſoit point comme un nombre compoſé de pluſieurs unités indépendantes & égales entr'elles, mais qu'il reſſemble à un tout politique, où les grands ont beſoin des petits, comme les

petits ont beſoin des grands. Tous les objets qui entrent dans le tableau, toutes les lignes & toutes les couleurs, toutes les lumieres & toutes les ombres ne ſont grandes ou petites, fortes ou foibles que par comparaiſon. Mais quelque ſoit la qualité de toutes ces choſes, & quelque ſoit l'état où elles ſe trouvent, elles ont une relation dans leur aſſemblage, dont aucune en particulier ne peut ſe prévaloir. Car l'effet qui en réſulte conſiſte dans une ſubordination générale où les bruns font valoir les clairs, comme les clairs font valoir les bruns, & où le mérite de chaque choſe n'eſt fondé que ſur une mutuelle dépendance. Ainſi pour definir le tout-enſemble, on peut dire que c'eſt *une ſubordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous enſemble à n'en faire qu'un.*

Or cette ſubordination qui fait concourir les objets à n'en faire qu'un, eſt fondée ſur deux choſes, ſur la ſatisfaction des yeux, & ſur l'effet que produit la viſion. C'eſt ce que je vais expliquer.

Les yeux ont cela de commun avec les

autres organes des ſens, qu'ils ne veulent point être interrompus dans leurs fonctions, & il faut convenir que pluſieurs perſonnes qui parleroient dans un même lieu, en même tems & de même ton, feroient de la peine aux auditeurs qui ne ſauroient auquel entendre. Semblable choſe arrive dans un tableau, où pluſieurs objets ſéparés, peints de même force, & éclairés de pareille lumiere, partageroient & inquiéteroient la vue, laquelle, étant attirée de différens côtés, feroit en peine ſur lequel ſe porter, ou qui voulant les embraſſer tout d'un même coup d'œil, ne pourroit les voir qu'imparfaitement.

Pour éviter donc la diſſipation des yeux, il faut les fixer agréablement par des liaiſons de lumiere & d'ombre, par des unions de couleurs, & par des oppoſitions d'une étendue ſuffiſante, pour ſoutenir les grouppes, & leur ſervir de repos. Mais ſi le tableau contient pluſieurs grouppes, il faut qu'il y en ait un qui domine ſur les autres en force & en couleur : & que d'ailleurs les objets ſéparés s'uniſſent à leur fond pour ne faire qu'une maſſe, laquelle

ſerve de repos aux principaux objets. La ſatisfaction des yeux eſt donc l'un des fondemens de l'unité dans les tableaux.

L'autre fondement de cette même unité, c'eſt l'effet que produit la viſion & la maniere dont elle ſe fait. L'œil a la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent, en ſe fixant ſucceſſivement ſur chacun d'eux; mais quand il eſt une fois fixé, de tous les objets il n'y a que celui qui ſe trouve au centre de la viſion, lequel ſoit vu clairement & diſtinctement : les autres n'étant vus que par des rayons obliques, s'obſcurciſſent & ſe confondent à meſure qu'ils s'éloignent du rayon direct. C'eſt un fait que nous vérifions à tous les inſtans que nous portons nos yeux ſur quelque objet.

Je ſuppoſe, par exemple, que mon œil A ſe porte ſur l'objet B par la ligne directe A B. Il eſt certain que ſi je ne remue pas mon œil, & qu'en même tems je veuille obſerver les autres objets qui ne ſont vus que par les lignes obliques à droite & à gauche, je trouverai que bien qu'ils ſoient tous ſur une même ligne circulaire

à la même diſtance de mon œil, ils s'effacent & diminuent de force & de couleur à meſure qu'ils s'écartent de la ligne directe, qui eſt le centre de la viſion.

D'où il s'enſuit que la viſion eſt une preuve de l'unité d'objet dans la nature.

Or ſi la nature, qui eſt ſage, & qui en pourvoyant à nos beſoins les accompagne de plaiſirs, réduit ainſi ſous un même coup d'œil pluſieurs objets pour n'en faire qu'un, elle donne en cela un avis au Peintre, afin qu'il en profite ſelon que ſon art & la qualité de ſon ſujet le pourront permettre. Il me paroît que cette obſervation n'eſt pas indigne de la réflexion du Peintre, s'il veut travailler pour la ſatisfaction des yeux à l'exemple de la nature dont il eſt imitateur.

Je rapporterai encore ici l'expérience du miroir convexe, lequel enchérit ſur la nature pour l'unité d'objet dans la viſion. Tous les objets qui s'y voient font un coup d'œil & un tout-enſemble plus agréable que ne feroient les mêmes objets dans un miroir ordinaire, & j'oſe dire dans la nature même. (Je ſuppoſe le miroir con-

vexe d'une meſure raiſonnable, & non pas de ceux qui pour être partie d'une petite circonférence corrompent trop la forme des objets.) Je dirai en paſſant que ces ſortes de miroirs qui ſont devenus aſſez rares, pourroient être utilement conſultés pour les objets particuliers, comme pour le général du tout-enſemble.

Après tout, c'eſt au Peintre à ſe conſulter ſoi-même ſur le travail qu'il entreprend. Car ſi ſon ouvrage eſt grand, il peut le compoſer de pluſieurs grouppes qui après le premier coup d'œil feroient capables de fixer les yeux du ſpectateur, par le moyen des repos bien menagés, & de devenir à leur tour un centre de viſion. Ainſi le Peintre judicieux doit faire en ſorte qu'après le premier coup d'œil, de quelque étendue que ſoit ſon ouvrage, les yeux en puiſſent jouir ſucceſſivement.

Il reſte encore à parler d'un effet merveilleux du tout-enſemble, c'eſt de mettre tous les objets en harmonie. Car l'harmonie, quelque part qu'elle ſe rencontre, vient de l'arrangement & du bon ordre. Il y a de l'harmonie dans la morale com-

me dans la phyſique ; dans la conduite de la vie des hommes, comme dans le corps des hommes mêmes. Il y en a enfin dans tout ce qui eſt compoſé de parties, qui bien que différentes entr'elles s'accordent néanmoins à faire un ſeul tout, ou particulier, ou général. Or comme on doit ſuppoſer que cet ordre ſe trouve dans toutes les parties de la Peinture ſéparément, on doit conclure qu'elles ont leur harmonie particuliere. Mais ce n'eſt point aſſez que ces parties ayent leur arrangement & leur juſteſſe en particulier, il faut encore que dans un tableau elles s'accordent toutes enſemble, & qu'elles ne faſſent qu'un tout harmonieux ; de même qu'il ne ſuffit pas pour un concert de muſique que chaque partie ſe faſſe entendre avec juſteſſe, & demeure dans l'arrangement particulier de ſes notes, il faut encore qu'elles conviennent d'une harmonie qui les raſſemble, & qui de pluſieurs tons particuliers n'en faſſe qu'un général. C'eſt ce que fait la Peinture par la ſubordination des objets, des grouppes, des couleurs & des lumieres dans le général du tableau.

Il y a dans la Peinture différens genres d'harmonie. Il y en a de douce & de modérée, comme l'ont ordinairement pratiqué le Correge & le Guide. Il y en a de forte & d'élevée, comme celle du Giorgion, du Titien & de Caravage : & il y en peut avoir en différens degrés, selon la supposition des lieux, des tems, de la lumiere & des heures du jour. La Lumiere haute dans un lieu enfermé produit des ombres fortes, & celle qui est en pleine campagne demande des couleurs vagues & des ombres douces. Enfin l'excellent Peintre sait l'usage qu'il doit faire non-seulement des saisons, mais des tems, & des accidens qui se rencontrent dans le ciel & sur la terre, pour en faire, comme nous avons dit, un tout harmonieux.

Voilà l'idée que je me suis formée de ce qu'on appelle en Peinture tout-ensemble. J'ai tâché de la faire concevoir comme une machine dont les roues se prêtent un mutuel secours, comme un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, & enfin comme une œconomie harmonieuse qui arrête le spectateur, qui l'entretient,

& qui le convie à jouir des béautés particulieres qui ſe trouvent dans le tableau.

Si l'on veut faire un peu de réflexion ſur tout ce que je viens de dire touchant la diſpoſition, on trouvera que cette partie, qui en contient beaucoup d'autres, eſt d'une extrême conſéquence; puiſqu'elle fait valoir tout ce que l'invention lui a fourni, & tout ce qui eſt de plus propre à faire impreſſion ſur les yeux & ſur l'eſprit du ſpectateur.

Les habiles Peintres peuvent connoître par leur propre expérience, que pour bien réuſſir dans cette partie ſi ſpirituelle, il faut s'élever au deſſus du commun, & ſe tranſporter, pour ainſi dire, hors de ſoi-même : ce qui m'a donné occaſion de dire ici quelque choſe de l'enthouſiaſme & du ſublime.

De l'enthouſiaſme.

L'enthouſiaſme eſt un tranſport de l'eſprit qui fait penſer les choſes d'une maniere ſublime, ſurprenante & vraiſemblable.

Or comme celui qui conſidere un ouvrage ſuit le degré d'élevation qu'il y trouve, le tranſport d'eſprit qui eſt dans l'enthou-

ſiaſme eſt commun au Peintre & au ſpectateur ; avec cette différence néanmoins, que bien que le Peintre ait travaillé à pluſieurs repriſes pour échauffer ſon imagination & pour monter ſon ouvrage au degré que demande l'enthouſiaſme, le ſpectateur au contraire ſans entrer dans aucun détail ſe laiſſe enlever tout-à-coup & comme malgré lui, au degré d'enthouſiaſme où le Peintre l'a attiré.

Quoique le vrai plaiſe toujours, parce qu'il eſt la baſe & le fondement de toutes les perfections, il ne laiſſe pas d'être ſouvent inſipide quand il eſt tout ſeul ; mais quand il eſt joint à l'enthouſiaſme, il tranſporte l'eſprit dans une admiration mêlée d'étonnement ; il le ravit avec violence ſans lui donner le tems de retourner ſur lui-même.

J'ai fait entrer le ſublime dans la définition de l'enthouſiaſme, parce que le ſublime eſt un effet & une production de l'enthouſiaſme. L'enthouſiaſme contient le ſublime comme le tronc d'un arbre contient ſes branches qu'il répand de différens côtés, ou plutôt l'enthouſiaſme eſt un ſoleil dont

la chaleur & les influences font naître les hautes penſées, & les conduiſent dans un état de maturité que nous appellons ſublime. Mais comme l'enthouſiaſme & le ſublime tendent tous deux à élever notre eſprit, on peut dire qu'ils ſont d'une même nature. La différence néanmoins qui me paroît entre l'un & l'autre, c'eſt que l'enthouſiaſme eſt une fureur de veine qui porte notre ame encore plus haut que le ſublime dont il eſt la ſource, & qui a ſon principal effet dans la penſée & dans le tout-enſemble de l'ouvrage; au-lieu que le ſublime ſe fait ſentir également dans le général, & dans le détail de toutes les parties. L'enthouſiaſme a encore cela que l'effet en eſt plus prompt, & que celui du ſublime demande au moins quelques momens de réflexion pour être vu dans toute ſa force.

L'enthouſiaſme nous enleve ſans que nous le ſentions, & nous tranſporte, pour ainſi dire, comme d'un pays dans un autre ſans nous en appercevoir que par le plaiſir qu'il nous cauſe. Il me paroît, en un mot, que l'enthouſiaſme nous ſaiſit, & que nous ſaiſiſſons le ſublime. C'eſt donc à cette élévation ſurprenante, mais juſte,

mais raiſonnable que le Peintre doit porter ſon ouvrage auſſi bien que le poëte ; s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire vraiſemblable qui remue le cœur, & qui fait le plus grand mérite de la Peinture & de la poéſie.

Quelques eſprits de feu ont pris l'emportement de leur imagination pour le vrai enthouſiaſme, quoique dans le fond l'abondance & la vivacité de leurs productions ne fuſſent que des ſonges de malade. Il eſt vrai qu'il y a des ſonges bizarres qui avec un peu de modération ſeroient capables de mettre beaucoup d'eſprit dans la compoſition d'un tableau, & de réveiller agréablement l'attention ; & les fictions des poëtes, comme dit Plutarque, ne ſont autre choſe que des ſonges d'un homme qui veille. Mais on peut dire auſſi qu'il y a des productions qui ſont des ſonges de fiévre chaude, leſquelles n'ont aucune liaiſon, & dont il faut éviter la dangereuſe extravagance.

Il eſt certain que ceux qui ont un génie de feu entrent facilement dans l'enthouſiaſme, parce que leur imagination eſt

presque toujours agitée ; mais ceux qui brûlent d'un feu doux, qui n'ont qu'une médiocre vivacité jointe à un bon jugement, peuvent s'insinuer dans l'enthousiasme par degrés, & le rendre même plus reglé par la solidité de leur esprit. S'ils n'entrent pas si facilement, ni si promptement dans cette fureur pittoresque, pour ainsi parler, ils ne laissent pas de s'en laisser saisir peu-à-peu ; parce que leurs réflexions leur font tout voir & tout sentir, & que non seulement il y a plusieurs degrés d'enthousiasme, mais encore plusieurs moyens d'y arriver. Si ces derniers ont à traiter un sujet écrit, il faut qu'ils le lisent plusieurs fois avec application ; & s'il n'est pas écrit, il est à propos que le Peintre choisisse entre les qualités de son sujet, celles qui sont les plus capables de lui fournir des circonstances qui mettent son esprit en mouvement. Car par ce moyen ayant échauffé son imagination par l'élévation de ses pensées, il arrivera enfin jusqu'à l'enthousiasme, & jettera de l'admiration dans l'esprit de ses spectateurs.

Pour disposer l'esprit à l'enthousiasme, généralement

généralement parlant, rien n'eſt meilleur que la vue des ouvrages des grands maîtres, & la lecture des bons auteurs hiſtoriens, ou poëtes, à cauſe de l'élévation de leurs penſées, de la nobleſſe de leurs expreſſions, & du pouvoir que les exemples ont ſur l'eſprit des hommes.

(1) Longin qui a traité du ſublime, veut que ceux qui ont à écrire quelque choſe qui exige du grand & du merveilleux, regardent les grands auteurs comme un flambleau qui les éclaire, & qu'ils ſe demandent à eux-mêmes, comment eſt-ce qu'Homere auroit dit cela? Qu'auroient fait Platon, Demoſthene & Thucidide? Le Peintre peut en ſemblable occaſion ſe demander à lui même, comment eſt-ce que Raphaël, le Titien & le Correge auroient penſé, auroient deſſiné, auroient colorié, & peint ce que j'entreprens de repréſenter? Ou bien, comme dit le même Longin, l'on peut s'imaginer un tribunal des plus grands maîtres, devant lequel le Peintre auroit à à rendre compte de ſon ouvrage. Quelle ardeur ne ſentiroit-il pas

(1) *Ch.* 12.

à la ſeule imagination de voir tant d'excellens hommes, qui ſont les objets de ſon admiration, & qui doivent être ſes juges ?

Ces moyens ſont utiles à tous les Peintres, car ils enflammeront ceux qui ſont nés avec un puiſſant génie ; & ceux que la nature n'a pas ſi bien traités en reſſentiront au moins quelque chaleur qui ſe répandra ſur leurs ouvrages.

J'ai tâché de faire voir dans mon traité de l'invention de quelle maniere il falloit choiſir les objets convenables au ſujet que le Peintre avoit à repréſenter. Je viens de parler dans la diſpoſition de l'ordre que ces mêmes objets devoient tenir pour compoſer un tout avec avantage ; & c'eſt ainſi que par la liaiſon de ces deux parties, l'invention & la diſpoſition, j'ai fait tous mes efforts pour donner une idée la plus juſte qu'il m'a été poſſible, de cette grande partie de la Peinture qu'on appelle compoſition.

REPONSES A QUELQUES objections.

ENTRE les objections qu'on pourroit me faire, j'en trouve deux auxquelles il eſt bon

de répondre. L'une eſt contre l'unité d'objet, & l'autre contre l'enthouſiaſme.

On peut dire contre le premier, que la démonſtration que l'on a faite de la viſion pour établir l'unité d'objet, la détruit entiérement, par la raiſon qu'il n'eſt pas néceſſaire de déterminer l'œil, puiſqu'en quelque endroit du tableau qu'il ſe porte, il ſe déterminera naturellement lui-même, & fera l'unité d'objet, ſans qu'il ſoit autrement beſoin d'avoir recours aux principes de l'art.

A cette objection l'on répond deux choſes. La premiere, qu'il n'eſt pas à propos de laiſſer à l'œil la liberté de vaquer avec incertitude, parce que s'arrêtant au hazard ſur l'un des côtés du tableau, il agiroit contre l'intention du Peintre qui auroit placé, ſelon la vraiſemblance la plus approuvée, ſes objets les plus eſſentiels dans le milieu, & ceux qui ne ſeroient qu'acceſſoires dans les côtés; car il arrive ſouvent que de cet ordre dépend toute l'intelligence de ſa penſée. D'où il s'enſuit qu'il faut fixer l'œil, & que le Peintre doit le déterminer à l'endroit de ſon tableau qu'il

jugera à propos pour l'effet de ſon ouvrage.

La ſeconde choſe que l'on répond, c'eſt que dans les ſens tous les objets qui regardent les plaiſirs, ne demandent pas ſeulement les agrémens qu'ils ont reçus de la nature ; ils exigent encore les ſecours que l'art eſt capable de leur donner pour rendre leurs effets plus ſenſibles.

Par la ſeconde objection, l'on pourroit me dire que l'enthouſiaſme emporte ſouvent trop loin certains génies, & paſſe par deſſus beaucoup de fautes ſans les appercevoir. A quoi il ſeroit aiſé de répondre que cet emportement n'eſt plus le véritable enthouſiaſme; puiſqu'il paſſe les bornes de la juſteſſe, & de la vraiſemblance que nous lui avons données.

J'avoue qu'il paroît qu'un des effets de l'enthouſiaſme eſt de cacher ſouvent quelque défaut à la faveur du tranſport commun qu'il nous cauſe; ce qui n'eſt pas un grand malheur. Car en effet l'enthouſiaſme avec quelques défauts, ſera toujours préféré à une médiocrité correcte; parce qu'il ravit l'ame, ſans lui donner le tems de rien examiner, & de refléchir ſur le détail de

chaque chofe. Mais, à proprement parler, cet effet n'eft pas tant de l'enthoufiafme que de notre efprit, qui s'en laiffant pénétrer, paffe quelquefois au-delà des bornes de la vraifemblance.

Si on vouloit encore m'objećter que tout ce que je dis de l'enthoufiafme peut être attribué au fublime ; je répondrois que cela dépend de l'idée que chacun attache à ces deux mots, à quoi je ferois toujours difpofé à m'accommoder, nonobftant la différence que j'en ai expliquée dans le corps de ce difcours.

DU DESSEIN.

LE mot de deffein par rapport à la Peinture, fe prend de trois manieres : ou il repréfente la penfée de tout l'ouvrage avec les lumieres & les ombres, & quelquefois avec les couleurs mêmes, & pour lors il n'eft pas regardé comme une des parties de la Peinture, mais comme l'idée du tableau que le Peintre médite : ou il repréfente quelque partie de figure humaine, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout

d'après le naturel, pour être peint dans quelque endroit du tableau, & pour servir au Peintre comme d'un témoin de la vérité, & cela s'appelle une étude ; ou bien il est pris pour la circonscription des objets, pour les mesures & les proportions des formes extérieures ; & c'est dans ce sens qu'il est une des parties de la Peinture.

Si le dessein est, comme il est vrai, la circonscription des formes extérieures, s'il les réduit dans les mesures & dans les proportions qui leur conviennent, il est vrai de dire aussi que c'est une espece de création, qui commence à tirer comme du néant, les productions visibles de la nature, qui sont l'objet du Peintre.

Quand nous avons parlé de l'invention, nous avons dit que cette partie dans l'ordre de l'exécution étoit la premiere. Il n'en est pas de même dans l'ordre des études, où le dessein doit s'apprendre avant toute chose. (1)

Il est la clef des beaux-arts ; c'est lui qui

(1) Comme ce que donne ici Mr. *De Piles* sur le dessein, ne paroît pas assez instructif pour un ouvrage élementaire tel que celui-ci, on peut, pour y suppléer, consulter le livre intitulé *méthode pour apprendre le dessein*, par le sieur *Jombert ; in-quarto*, enrichi de cent planches, imprimé à Paris en *1756*.

donne entrée aux autres parties de la Peinture, l'inſtrument de nos démonſtrations, & la lumiere de notre entendement. C'eſt donc par lui que les jeunes étudians doivent non-ſeulement commencer, mais c'eſt de lui qu'ils doivent contracter une forte habitude, pour acquérir avec plus de facilité la connoiſſance des autres parties dont il eſt le fondement.

Le deſſein étant donc le fondement de la Peinture, on ne ſauroit prendre trop de ſoin pour le rendre ſolide, & pour ſoutenir un édifice compoſé d'autant de parties qu'eſt celui de la Peinture. Ainſi je tâcherai d'en parler avec tout l'ordre que demande une connoiſſance ſi néceſſaire.

Je regarde dans le deſſein pluſieurs parties d'une extrême néceſſité à quiconque veut devenir habile, dont voici les principales. La Correction, le bon goût, l'élégance, le Caractere, la diverſité, l'expreſſion & la perſpective.

De la Correction.

Correction eſt un terme dont les Peintres ſe ſervent ordinairement pour exprimer

l'état d'un deſſein qui eſt exempt de fautes dans les meſures. Cette Correction dépend de la juſteſſe des proportions, & de la connoiſſance de l'anatomie.

Il y a une proportion générale fondée ſur les meſures les plus convenables pour faire une belle figure. On peut conſulter & examiner ceux qui ont écrit des proportions, & qui ont donné des meſures générales pour les figures humaines, ſuppoſé qu'ils ayent eux-mêmes conſulté à fond & la nature & la ſculpture des anciens.

Mais comme dans chaque eſpece que la nature produit, elle n'eſt pas déterminée à une ſeule ſorte d'objet, & que ſa diverſité fait une de ſes plus grandes béautés, il y a auſſi des proportions particulieres, qui regardent principalement les ſexes, les âges & les conditions, & qui dans ces mêmes états trouvent encore une infinie variété. Pour ce qui eſt des proportions particulieres, la nature en fournit autant qu'il y a d'hommes ſur la terre; mais pour rendre ces proportions juſtes & agréables, il n'y a que l'antique dont la ſource eſt dans la nature, qui puiſſe ſervir d'exemple & former

former une ſolide idée de la belle diverſité.

Pluſieurs habiles Peintres ont meſuré les figures antiques dans toutes leurs parties ; & ont communiqué à leurs éleves les études qu'ils en ont faites. Mais ſi ces démonſtrations n'ont pas été rendues, ni aſſez publiques, ni aſſez exactes, nous avons en France en notre poſſeſſion un nombre plus que ſuffiſant de belles ſtatues antiques, ou originales, ou moulées ſur les originaux, d'où chacun peut tirer les lumieres & les détails néceſſaires pour ſon inſtruction.

Ce qui eſt de certain, c'eſt qu'il eſt impoſſible de ſe prévaloir des meſures des figures antiques, ſans les avoir étudiées exactement, ſans les avoir deſſinées avec attention, & ſans les avoir données en garde à ſa mémoire après quelque tems d'une pratique opiniâtre. Vaſari fait dire à Michel-ange que *le compas doit être dans les yeux, & non pas dans les mains*. Ce bon mot a été bien reçu de tous les Peintres : mais Michel-ange n'a pu le dire, & les autres n'ont pu lui donner cours, qu'en ſuppoſant une habitude des plus belles proportions.

Comme c'eſt de l'antique que l'on doit non-ſeulement tirer ce qu'il y a de meilleur pour les proportions, mais qu'il contient encore pluſieurs choſes qui conduiſent au ſublime & à la perfection, il eſt néceſſaire de s'en faire autant qu'il eſt poſſible, une idée nette, qui ſoit ſoutenue de la raiſon. Nous conſidérons donc l'antique dans ſon origine, dans ſa beauté, & dans ſon utilité.

De l'Antique.

Quoique le mot l'antique, pris dans la force de ſon origine, ſignifie tout ce qui eſt ancien, on ne le prendra ici que pour les ouvrages de ſculpture qui ont été faits dans le ſiecle des grands hommes, qui étoit celui du grand Alexandre, où les ſciences & les beaux-arts étoient dans leur perfection. Ainſi je crois devoir épargner à mon lecteur l'ennui que je lui donnerois, ſi je voulois rapporter ici les noms des premiers ſculpteurs, qui par une longue ſuite d'années ont pris la ſculpture dans ſon berceau, pour la conduire juſqu'à l'âge où elle devoit arriver à cette perfection qui mérite, pour ainſi dire, le nom d'an-

tique que nous lui attribuons aujourd'hui.

Les louanges que l'on donna pour lors aux excellens ouvrages, augmenta le nombre des bons ſculpteurs ? & la quantité de ſtatues que l'on érigeoit aux gens qui ſe faiſoient diſtinguer par leur mérite, auſſi bien que les idoles dont on ornoit les temples, donnoient de plus en plus matiere aux grands génies de s'exercer, & de perfectionner leurs ouvrages à l'envi les uns des autres.

Ce fut en ce tems-là que Policlete l'un des plus grands ſculpteurs de la Grece, s'aviſa de faire une ſtatue qui eût toutes les proportions qui conviennent à un homme parfaitement bien formé. Il ſe ſervit pour cela de pluſieurs modeles naturels, & après avoir réduit ſon ouvrage dans la derniere perfection, il fut examiné par les habiles gens avec tant d'exactitude, & admiré avec tant d'éloges, que cette ſtatue fut d'un commun conſentement appellée la regle, & fut ſuivi en général par tous ceux qui cherchoient à ſe rendre habiles. Il eſt aſſez vraiſemblable que cette expérience ayant réuſſi pour un ſexe, on en fit autant

pour un autre, & qu'on la pouſſa même à la diverſité des âges & des conditions.

Il me paroît que c'eſt à ce Policlete que l'on peut raiſonnablement fixer l'origine des merveilleux ouvrages que nous appellons antiques, puiſqu'on les avoit déja portés au degré de perfection où nous les voyons. Les ſculpteurs de ces tems-là continuerent de donner des marques de leur habileté juſqu'au regne de l'Empereur Galien, environ l'an 360. que les Gots ravagerent la Grece ſans connoiſſance, & ſans aucun reſpect pour les belles choſes. Mais puiſque nous regardons les proportions de l'antique comme les modeles de la perfection, il eſt de l'ordre naturel de parler ici de ſa beauté.

De la beauté de l'antique.

Quelques-uns ont dit que la beauté du corps humain conſiſtoit dans un juſte accord des membres entr'eux par rapport à un tout parfait; d'autres la mettent dans un bon tempérament, dans une vigoureuſe ſanté, où le mouvement & la pureté du ſang répandent ſur la peau des couleurs également vives & fraîches. Mais la commune opinion

n'admet aucune définition du beau. Le beau, dit-on, n'eſt rien de réel, chacun en juge ſelon ſon goût, en un mot, que le beau n'eſt autre choſe que ce qui plaît.

Quoiqu'il en ſoit, peu de ſentimens ont été partagés ſur la beauté de l'antique. Les gens d'eſprit qui aiment les beaux-arts ont eſtimé dans tous les tems ces merveilleux ouvrages, c'eſt-à-dire, non-ſeulement aujourd'hui qu'ils ſont rares, mais dans les tems que tout étoit plein de ſtatues, & qu'elles étoient dans la Grece & dans Rome, comme un autre peuple. Nous voyons dans les anciens auteurs quantité de paſſages, où pour louer les beautés vivantes, on les comparoit aux ſtatues. *Les ſculpteurs*, dit Maxime de Tyr, *par un admirable artifice choiſiſſent de pluſieurs corps les parties qui leur ſemblent les plus belles, & ne font de cette diverſité qu'une ſeule ſtatue. Mais ce mélange eſt fait avec tant de prudence & ſi à propos, qu'ils ſemblent n'avoir eu pour modele qu'une ſeule & parfaite beauté. Et ne vous imaginez pas*, pourſuit le même auteur, *de pouvoir jamais trouver une beauté naturelle qui le diſpute aux ſtatues*,

l'art a toujours quelque chose de plus parfait que la nature. Ovide dans le 12. de ses Métamorphoses, où il fait la description de Cyllare, le plus beau des centaures, dit, *qu'il avoit une si grande vivacité dans le visage, que le col, les épaules, les mains & l'estomac en étoient si beaux, qu'on pouvoit assurer qu'en tout ce qu'il avoit de l'homme, c'étoit la même beauté que l'on remarque dans les statues les plus parfaites.* Et Philostrate parlant d'Euphorbe, dit *que sa beauté avoit gagné le cœur des Grecs, & qu'il étoit si approchant de la beauté d'une statue qu'on l'auroit pris pour Apollon.* Et plus bas parlant de la beauté de Néoptoleme, & de la ressemblance qu'il avoit avec son pere Achille, il dit, *Qu'en beauté son pere avoit autant d'avantage sur lui, que les statues en ont sur les beaux hommes.*

Ce n'étoit pas seulement chez les Grecs que l'on érigeoit des statues aux gens de mérite, & qu'on s'en faisoit des idoles, le peuple romain se servoit des mêmes moyens pour récompenser les grandes actions, & pour honorer leurs Dieux. Les romains

dans la conquête de la Grece en enleverent non-ſeulement les plus belles ſtatues, mais en emmenerent les meilleurs ouvriers qui en inſtruiſirent d'autres, & qui ont laiſſé à la poſtérité des marques éternelles de leur ſavoir, comme nous le voyons par tant d'admirables ſtatues, par tant de buſtes, par tant de vaſes, & tant de bas-reliefs, & par ces belles colonnes Trajane & Antonine. Ce ſont toutes ces antiquités que l'on doit regarder comme les véritables ſources où il faut que les Peintres & les ſculpteurs aillent puiſer eux-mêmes, pour répandre une beauté ſolide ſur ce que leur génie pourra d'ailleurs leur inſpirer.

Les auteurs modernes ont ſuivi ces mêmes ſentimens ſur la beauté de l'antique. Je rapporterai ſeulement celui de Scaliger. *Le moyen*, dit-il, *que nous puiſſions rien voir qui approche de la perfection des belles ſtatues, puiſqu'il eſt permis à l'art de choiſir, de retrancher, d'ajoûter, de diriger, & qu'au contraire la nature s'eſt toujours altérée depuis la création du premier homme, en qui Dieu joignit la beauté de la forme à celle de l'innocence.*

Traduction litterale du Latin de Rubens.

De l'imitation des statues antiques.

IL y a des Peintres à qui l'imitation des statues antiques est très-utile, & à d'autres dangereuse jusqu'à la destruction de leur art. Je conclus néanmoins que pour la derniere perfection de la Peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des antiques, voire même d'en être pénétré ; mais qu'il est nécessaire aussi que l'usage en soit judicieux, & qu'il ne sente la pierre en façon quelconque.

Ex Rubenio.

De imitatione statuarum.

ALiis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen ad summum ejus perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem : sed judiciose applicandum earum usum & omnino citra saxum. Nam plures imperiti & etiam periti non distinguunt materiam à forma, saxum à figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.

Car l'on voit des Peintres ignorans & même des savans qui ne savent pas distinguer la matiere d'avec la force, la figure d'avec la pierre, ni la nécessité où

eſt le ſculpteur de ſe ſervir du marbre d'avec l'artifice dont il s'emploie.

Una autem maxima ſtatuarum optimas utiliſſimas, ut viles inutiles eſſe, vel etiam damnoſas: nam tyrones ex iis neſcio quid crudi, terminati & difficilis moleſtaque anatomiæ dum trahunt videntur proficere, ſed in opprobrium naturæ, dum pro carne marmor coloribus tantum repræſentant. Multa ſunt enim notanda imo & vitanda etiam in optimis accidentia citra culpam artificis præcipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago ſua diaphanitate multa leniant precipitia in ſtatuis nigredinis & umbræ quæ ſua denſitate ſaxum dupli-

Il eſt conſtant que les ſtatues les plus belles ſont très-utiles, comme les mauvaiſes ſont inutiles & mêmes dangereuſes: Il y a de jeunes Peintres qui s'imaginent être bien avancés, quand ils ont tiré de ces figures je ne ſais quoi de dur, de terminé, de difficile & de ce qui eſt plus épineux dans l'anatomie : mais tous ces ſoins vont à la honte de la nature, puiſqu'au lieu d'imiter la chair, ils ne repréſentent que du marbre teint de diverſes couleurs. Car il y a pluſieurs accidens à remarquer, ou plutôt à éviter dans les ſtatues même les plus belles, leſquels ne viennent point de

cat inexorabiliter obvium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles & facilitate pellis aut dimissas aut contractas à statuariis vulgo evitatas, optimis tamen aliquando admissas, Picturæ certo sed cum moderatione necessarias. Lumine etiam ab omni humanitate alienissimæ differunt lapideo splendore & aspera luce superficies magis elevante ac par est, aut saltem oculos fascinante.

la faute de l'ouvrier. Ils consistent principalement dans la différence des ombres ; vu que la chair, la peau, les cartillages, par leur qualité diaphane adoucissent, pour ainsi dire, la dureté des contours, & font éviter beaucoup d'écueils qui se trouvent dans les statues, à cause de leur ombre noire qui par son obscurité fait paroître la pierre, quoique très-opaque, encore plus dure & plus opaque qu'elle n'est en effet. Ajoutez à cela qu'il y a dans le naturel certains endroits qui changent selon les divers mouvemens, & qui à cause de la souplesse de la peau sont quelquefois, tantôt unis & tendus, & tantôt pliés & ramassés, que les sculpteurs pour l'ordinaire ont pris soin d'éviter ; mais que les plus habiles n'ont pas négligés, & qui sont absolument nécessaires dans la Peinture ;

pourvu qu'on en uſe avec modération. Non ſeulement les ombres des ſtatues, mais encore leurs lumieres ſont tout-à-fait différentes de celles du naturel ; d'autant que l'éclat de la pierre & l'âpreté des jours dont elle eſt frappée éleve la ſuperficie plus qu'il ne faut, ou du moins font paroître aux yeux des choſes qui ne doivent point être.

Ea quiſquis ſapienti diſcretione ſeparaverit, ſtatuas cominus amplectetur, nam quid in hoc erroneo ſæculo degeneres poſſumus, quam vilis genius nos humi detinet ab heroico illo imminutos ingenio judicio ; ſeu Patrum nebula fuſci ſumus ſua voluntate Deum ad pejora lapſi non remittimur aut veteraſcente mundo indeboliti irrecuperabili damno, ſeu etiam objectum naturali

Celui qui par une mûre diſcrétion ſaura faire le diſcernement de toutes ces choſes, ne peut conſidérer avec trop d'attention les ſtatues antiques, ni les étudier trop ſoigneuſement : puiſque dans les ſiècles erronés où nous vivons, nous ſommes fort éloignés de rien produire de ſemblable, ſoit que la baſſeſſe de notre génie nous tienne rampans & ne nous permette pas d'aller juſqu'où les anciens

antiquitus origini perfectionique propius offerebat ultro compactum quod nunc seculorum senescentium defectu ab accidentibus corruptum nihil sui retinuit delabente in plura perfectione sua cedentibus vitiis : ut etiam staturæ hominum multorum sententiis probatur paulatim decrescentis quippe profani sacrique de heroüm, gigantum, cyclopumque ævo multa quidem fabulosa aliqua tamen vera narrant sine dubio.

ſont arrivés par leur jugement & par leur eſprit véritablement héroïque ; ou bien que nous ſoyons enveloppés des mêmes ténebres où nos peres ont vécu ; ou que Dieu permette qu'ayant négligé de nous retirer d'une erreur dans laquelle nous étions tombés, nous allions de mal en pire : ſoit encore que par un dommage irréparable il arrive que nos eſprits s'affoibliſſent & ſe ſentent de la vieilleſſe du monde : ſoit enfin que les corps humains ayant été dans les ſiècles paſſés plus près de leur origine & de leur perfection, ſe ſoient trouvés des modeles parfaits & ayent fourni naturellement toutes les beautés que nous ne reconnoiſſons plus aujourd'hui dans la nature. La perfection qui étoit une, s'eſt poſſible partagée & affoiblie par les vices qui

lui ont ſuccédé inſenſiblement ; de ſorte que cette corruption ſeroit venue à tel point, qu'il ſemble que les corps ne ſoient plus les mêmes, ainſi qu'on pourroit le conjecturer par les écrits que nous ont laiſſés pluſieurs auteurs tant ſacrés que profanes, leſquels nous ont parlé de la ſtature ancienne des hommes en la perſonne des héros, des géans & des cyclopes ; & ſi en cela ils nous ont conté beaucoup de fables, ils nous ont dit ſans doute quelques vérités.

Cauſa præcipua quâ ævi homines differunt ab antiquis eſt ignavia & inexercitatum vivendi genus ; quippe eſſe, bibere nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depreſſum ventris onus ſemper aſſidua repletum ingluvie, crura enervia & brachia otii ſui conſcia. Contra antiquitus omnes quotidie in palæſtris & gymnaſiis exercebantur violenter, ut vere dicam,

La principale raiſon pourquoi les corps humains de notre tems ſont différens de ceux de l'antiquité, c'eſt la pareſſe, l'oiſiveté, & le peu d'exercice que l'on fait ; car la plupart des hommes n'exercent leur corps qu'à boire & à faire bonne chere. Ne vous étonnez donc pas ſi amaſſant graiſſe ſur graiſſe, on a un ventre gros & chargé, des jambes mol-

nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque. Vide Mercurialem de arte gymnastica, quam varia laborum genera, quam difficilia, quam robusta habuerint. Ideo partes illæ ignavæ absumebantur tantopere, venter restringebatur abdomine in carnem migrante. Et quidquid in corpore humano excitando passive se habent: nam brachia, crura, cervix, scapuli & omnia quæ agunt auxiliante natura & succum calore attractum subministrante in immensum augentur & crescunt; ut videmus terga Getulorum, brachia gladiatorum, crura saltantium & totum fere corpus remigum.

les & énervées, & & des bras qui se reprochent à eux-mêmes leur oisiveté. Aulieuque dans l'antiquité les hommes s'exerçoient tous les jours dans les académies & lieux publics destinés aux exercices du corps, & poussoient même souvent ces exercices jusqu'à des sueurs & des lassitudes extrêmes. Voyez dans le livre qu'a écrit Mercurialis touchant l'art gymnastique, en combien de façons différentes ils travailloient leurs corps, & quelle force il falloit avoir pour cela. Dans la vérité rien n'étoit meilleur pour faire fondre les parties trop molles & trop grasses d'oisiveté que ces sortes

d'exercices : la panſe ſe retiroit, & tous les endroits qui étoient agités ſe changeoient en chair & fortifioient les muſcles : car les bras, les jambes, le cou, les épaules, & tout ce qui travaille étant aidé de la nature qui attire par la chaleur un ſuc dont elle les nourrit, prennent de la force, croiſſent & s'augmentent extrêmement, ainſi que nous le voyons aux dos des Getes, aux jambes des danſeurs, & preſque à tout le corps des rameurs.

Rubens, dans un manuſcrit latin qui eſt entre mes mains, en parle de cette ſorte. J'ai rapporté ſes propres paroles pour autoriſer la fidelité de la traduction. *De imitatione ſtatuarum. Aliis utiliſſima &c.*

Enfin la louange des gens d'eſprit, les témoignages des auteurs & l'eſtime univerſelle des ſiecles les plus éclairés : toutes ces choſes, dis-je, qui ſont les plus forts préjugés en faveur de l'antique, ne ſervent pourtant qu'à confirmer cette unique raiſon de ſa beauté, ſavoir, que l'antique n'eſt beau que parce qu'il eſt fondé ſur l'imitation de la belle nature dans la convenance de chaque objet qu'on a voulu repréſenter.

Un dieu, un héros, & un homme ordinaire ont des caracteres différens que l'on remarque dans les plus belles ſtatues antiques. Comme, par exemple, dans l'Apollon, la divinité ; dans l'Hercule, la force extraordinaire, & dans l'Antinoüs la beauté humaine.

Le goût de l'antique, me dira-t-on, qui paroît fondé ſur le conſentement des gens d'eſprit, a pourtant varié du tems des Gots.

Mais on peut répondre que la maniere gothique eſt venue dans un tems où la guerre ayant fait périr les beaux-arts, les ouvriers n'eurent point d'autre objet pour les renouveller que l'imitation de la nature telle qu'elle ſe préſentoit par hazard ; & que pour les ornemens, leur imagination s'exerçoit plutôt dans les choſes difficiles qu'ils croyoient leur devoir acquérir de la réputation, que dans le bon goût qu'ils ne connoiſſoient pas.

Ce n'eſt donc point pour avoir rejetté l'antique que les Gots s'en ſont écartés, c'eſt pour ne l'avoir pas connu. Tous les arts ont commencé par imiter la nature, & ils ne ſe ſont perfectionnés que par le bon

bon choix. Ce bon choix qui ſe trouve dans l'antique, a été fait par des hommes d'un bon eſprit, qui cherchoient la gloire par la ſcience, & qui ont examiné pour arriver à leur fin, les modeles les plus parfaits, dans un pays où les hommes naiſſent naturellement beaux, & dans un tems fertile en grands génies, où les beaux-arts étoient aſſiduement étudiés, approfondis dans leur ſource, & pouſſés dans une perfection qui eſt encore aujourd'hui l'objet de notre étonnement.

Que pourroit-on faire davantage pour donner à la poſtérité une grande idée de l'antique, une idée priſe non d'une pratique inſipide, ou d'une maniere exagérée que les diſciples prennent des maîtres, d'un eſprit borné & d'une capacité médiocre : mais d'une idée qui n'a point d'autre ſource que la nature dans laquelle le vrai paroît dans toute ſa pureté, dans toute ſon élégance, dans toutes ſes graces & dans toute ſa force, ſans jamais ſortir de ſa ſimplicité. Voilà l'intérêt qu'ont tous ceux qui deſſinent, de regarder le nud de l'antique comme la nature épurée, & comme la regle la plus aſſurée de la perfection.

Mais comme il eſt inutile de vouloir profiter de la vue des belles choſes ſans les bien concevoir, il eſt impoſſible de pénétrer la beauté de l'antique, non plus que le vrai de la nature, ſans le ſecours de l'anatomie. On peut bien en voyant & deſſinant l'antique acquérir une certaine grandeur de deſſein, & ſe faire en gros une pratique qui tend au bon goût & à la délicateſſe : mais ces avantages, s'ils ſont ſans connoiſſance & ſans principes, n'iront qu'à éblouir le ſpectateur par un dehors ſpécieux & par des reminiſcences mal placées. Et tel qui s'extaſie à la vue de ces beaux ouvrages de l'antiquité, eſt encore fort éloigné de ſavoir la véritable ſource des beautés qu'il admire, à moins qu'il ne ſache cette partie fondamentale du deſſein, je veux dire, l'anatomie.

J'ai donc à faire voir que l'anatomie eſt le véritable fondement du deſſein, & que cette ſcience ſert à découvrir les beautés de l'antique. Je ferai voir en même tems que la connoiſſance qui en eſt néceſſaire au Peintre & au ſculpteur, eſt très-facile à acquérir, & que la négligence que l'on

a eue pour l'apprendre, ne vient que de ce qu'on l'a regardée comme un chemin qui conduisoit dans une sécheresse de dessein, & dans une maniere trop ressentie. Mais ceux qui voudront y faire un peu de réflexion, connoîtront au contraire qu'elle est la base solide de la vérité & de la correction des contours, bien loin d'en corrompre la pureté & d'altérer les muscles dans leurs liaisons.

J'ai écrit autrefois sous un nom emprunté (1) un abregé d'anatomie accommodé aux arts de Peinture & de sculpture, dans lequel les démonstrations sont fort sensibles, & j'en dirai encore ici quelque chose pour en faciliter d'autant plus l'intelligence, que ceux qui en ont besoin croient qu'elle est fort difficile.

De l'anatomie.

L'anatomie est une connoissance des parties du corps humain; mais celle dont les Peintres ont besoin, ne regarde à la rigueur que les os & les principaux muscles qui les couvrent; & la démonstration de ces

(1) *Abrégé d'anatomie, par Tortebat, dont le sieur Jombert, Libraire, vient de donner une nouvelle édition in folio à Paris, en 1765.*

deux choſes ſe peut faire avec facilité. La Nature nous a donné des os pour la ſolidité de notre corps, & pour la fermeté de chaque membre. Elle y a attaché des muſcles comme des agens extérieurs qui tirent les os du côté que la volonté le commande. Les os déterminent les meſures des longueurs, & les muſcles celles des largeurs, ou du moins c'eſt de l'office des muſcles que dépendent la forme & la juſteſſe des contours.

Il eſt d'une néceſſité indiſpenſable de bien connoître la forme & la jonction des os, d'autant qu'ils alterent ſouvent les meſures dans le mouvement, comme il eſt néceſſaire de bien ſavoir la ſituation & l'office des muſcles; puiſqu'en cela conſiſte la vérité la plus ſenſible du deſſein.

Les os ſont immobiles d'eux-mêmes & ne ſont ébranlés que par les muſcles. Les muſcles ont leurs origines & leurs inſertions; ils tiennent par leur origine à un os qu'ils n'ont jamais intention d'émouvoir, & ils tiennent par leur inſertion à un autre os qu'ils tirent, quand ils veulent, du côté de leur origine.

Il n'y a point de muſcle qui n'ait ſon oppoſé : quand l'un agit, il faut que l'autre obéiſſe, ſemblables en cela aux ſceaux du puits dont l'un deſcend quand l'autre monte. Celui qui agit s'enfle & ſe reſſere du côté de ſon origine, & celui qui obéit s'étend & ſe relâche.

Les plus gros os & qui ſont les plus difficiles à s'ébranler, ſont couverts des plus gros muſcles, leſquels ſont ſouvent aidés dans leurs fonctions par d'autres qui, déterminés à faire le même office, augmentent la force du mouvement, & rendent la partie plus ſenſible.

Pluſieurs Peintres en prononçant fortement les muſcles ont voulu s'établir une réputation de ſavans dans l'anatomie, ou du moins ont voulu faire voir qu'ils la poſſédoient. Mais ils ont montré par-là même qu'ils la ſavoient mal, puiſqu'il paroît qu'ils ont ignoré qu'il y eût une peau qui enveloppe les muſcles, & qui les fait voir plus tendres & plus coulans, ce qui fait une partie du corps humain, & par conſéquent de l'anatomie. Les corps des femmes & des petits enfans qui ont tous leurs

mufcles, auffi bien que les atheletes, nous prouvent affez cette vérité.

Les auteurs des figures antiques n'ont point abufé de la connoiffance profonde qu'ils avoient de cette partie, en faifant paroître les mufcles au de-là d'une prudente néceffité; & la jufteffe qu'ils ont confervée en cela marque bien l'attention qu'ils croyoient qu'on y devoit donner. En effet, le moyen de juger de la vérité, ou de la fauffeté d'un contour, fi l'on ne connoît certainement à quel point le mufcle qui le forme doit être enflé ou relâché felon la deftination de fon office, & le degré de fon action. Nous voyons fouvent, comme nous avons déja dit, que faute de cette connoiffance, tel qui admire une ftatue antique n'en fait pas d'autre raifon que parce qu'elle eft antique.

Et fi vous lui demandez raifon d'un contour de quelque figure même qu'il aura faite, il vous répondra qu'il l'a vue ainfi fur la nature: & c'eft ce qui arrive parmi les jeunes gens, & parmi ceux dont la fcience ne confifte que dans la feule pratique.

Il arrive fouvent que l'on voit dans le

nud des figures antiques & dans la nature même, certaines éminences dont on ne peut ſavoir la raiſon, ſi on ne ſait l'inférer de la ſituation & de l'office du muſcle qui les cauſe. Mais ceux qui poſſedent l'anatomie voient tout en ne voyant qu'une partie, & ſavent conduire des yeux ce que la peau & la graiſſe paroiſſent leur dérober, & ce qui eſt caché à ceux qui ignorent cette ſcience.

Je ne m'expliquerai point ici davantage; il ſuffit que j'en aie aſſez dit pour perſuader qu'il eſt impoſſible d'être véritablement habile dans le deſſein, ſans une connoiſſance claire & nette de l'anatomie, telle qu'elle convient aux arts de Peinture & de ſculpture. Je reviens ſeulement à dire que rien n'eſt plus aiſé que de l'acquérir dans le degré que nous ſuppoſons : contre l'imagination de ceux qui aiment mieux s'en faire un monſtre, que de donner quelque attention à cette partie ſi néceſſaire. Pour les démonſtrations, je renvoie mon lecteur à l'abregé d'anatomie que j'en ai fait, & qui a été imprimé, comme j'ai dit, ſous le nom de Tortebat.

Du goût du deſſein.

Le goût eſt une idée qui ſuit l'inclination naturelle du Peintre, ou qu'il s'eſt formée par l'éducation. Chaque école a ſon goût de deſſein, & depuis le rétabliſſement des beaux-arts celle de Rome a été toujours eſtimée la meilleure, parce qu'elle s'eſt formée ſur l'antique : l'antique eſt donc ce qu'il y a de meilleur pour le goût du deſſein, ainſi que j'ai tâché ci-deſſus d'en donner des preuves.

De l'élégance.

L'élégance en général eſt une maniere de dire ou de faire les choſes avec choix, avec politeſſe & avec agrément ; avec choix, en ſe mettant au-deſſus de ce que la nature & les Peintres font ordinairement ; avec politeſſe, en donnant un tour à la choſe, lequel frappe les gens d'un eſprit délicat ; & avec agrément, en répandant en général un aſſaiſonnement qui ſoit au goût & à la portée de tout le monde.

L'élégance n'eſt pas toujours fondée ſur la correction, comme elle le paroît dans l'antique & dans Raphaël. Elle ſe fait ſou-

vent ſentir dans des ouvrages peu châtiés & négligés d'ailleurs, comme dans le Correge, où malgré les fautes contre la juſteſſe du deſſein, l'élégance ſe fait admirer dans le goût du deſſein même, dans le tour que ce Peintre donne aux actions, en un mot, le Correge ſort rarement de l'élégance.

Mais l'élégance qui eſt ſoutenue de la correction du deſſein, en nous préſentant une image de la perfection, remplit toute notre attente, attache notre attention, & éleve notre eſprit après l'avoir frappé d'un agréable étonnement. On peut encore définir l'élégance du deſſein de cette ſorte.

C'eſt une maniere d'être qui embelit les objets, ou dans la forme ou dans la couleur, ou dans tous les deux, ſans en détruire le vrai.

Celle qui regarde le deſſein ſe trouve dans l'antique préférablement à tous les grands Peintres qui l'ont imité, parmi leſquels le conſentement univerſel met Raphaël au deſſus des autres.

Des Caracteres.

Ce n'eſt pas la correction ſeule qui don-

ne l'ame aux objets peints, c'eſt la maniere dont ils ſont deſſinés. Chaque eſpece d'objet demande une marque différente de diſtinction, la pierre, les eaux, les arbres, le poil, la plume ; & enfin tous les animaux demandent des touches différentes pour exprimer l'eſprit de leur caractere : le nud même des figures humaines a ſes marques de diſtinction. Les uns pour imiter la chair donnent aux contours une inflexion qui porte cet eſprit : les autres pour imiter l'antique conſervent dans leurs contours la régularité des ſtatues, de peur de rien perdre de leur beauté.

On voit même dans les deſſeins des grands maîtres, que pour exprimer les paſſions de l'ame, ils s'étoient familiariſés certains traits qui montrent plus vivement encore que leur Peinture l'expreſſion de leur idée.

Le mot d'expreſſion ſe confond ordinairement en parlant de Peinture avec celui de paſſion. Ils different néanmoins en ce que, expreſſion eſt un terme général qui ſignifie la repréſentation d'un objet ſelon le caractere de ſa nature, & ſelon le tour que le Pein-

tre a deſſein de lui donner pour la convenance de ſon ouvrage. Et la paſſion en Peinture, eſt un mouvement du corps accompagné de certains traits ſur le viſage, qui marquent une agitation de l'ame. Ainſi toute paſſion eſt une expreſſion : mais toute expreſſion n'eſt pas une paſſion. D'où l'on doit conclure qu'il n'y a point d'objet dans un tableau qui n'ait ſon expreſſion.

Ce ſeroit ici le lieu de parler des paſſions de l'ame : mais j'ai trouvé qu'il étoit impoſſible d'en donner des démonſtrations particulieres qui puſſent être d'une grande utilité à l'art. Il m'a ſemblé au contraire, que ſi elles étoient fixées par de certains traits qui obligeaſſent les Peintres à les ſuivre néceſſairement comme des regles eſſentielles, ce ſeroit ôter à la Peinture cette excellente variété d'expreſſion, qui n'a point d'autre principe que la diverſité des imaginations dont le nombre eſt infini, & les productions auſſi nouvelles que les penſées des hommes ſont différentes. Une même paſſion peut être exprimée de pluſieurs façons toutes belles, & qui feront plus ou moins de plaiſir à voir ſelon le plus ou le moins

d'eſprit des Peintres qui les ont exprimées, & des ſpectateurs qui les ſentent.

Il y a dans les paſſions deux ſortes de mouvemens; les uns ſont vifs & violens, les autres ſont doux & modérés. Quintilien appelle les premiers pathétiques, & les autres moraux. Les pathétiques commandent, les moraux perſuadent; les uns portent le trouble & remuent puiſſamment les cœurs, les autres inſinuent le calme dans l'eſprit; & tous ont beſoin de beaucoup d'art pour être bien exprimés.

Le pathétique eſt fondé ſur les paſſions les plus violentes, ſur la haine, ſur la colere, ſur l'envie, ſur la pitié. Le moral inſpire la douceur, la tendreſſe, l'humanité. Le premier regne dans les combats & dans les actions imprévues & momentanées; le dernier dans les converſations. L'un & l'autre demandent les bienſéances & les convenances des figures que l'on introduit ſur la ſcene.

Le Brun a fait un traité des paſſions dont il a tiré la plupart des définitions de ce qu'en a écrit Deſcartes. Mais tout ce qu'en a dit ce philoſophe ne regarde que les mou-

vemens du cœur, & les Peintres n'ont besoin que de ce qui paroît ſur le viſage. Or quand les mouvemens du cœur produiroient les paſſions ſelon les définitions qu'on en donne, il eſt difficile de ſavoir comment ces mouvemens forment les traits du viſage qui les repréſentent à nos yeux.

De plus, les définitions de Deſcartes ne ſont pas toujours meſurées à la capacité des Peintres qui ne ſont pas tous philoſophes, quoique d'ailleurs ils aient bon eſprit & bon ſens. Il ſuffit qu'ils ſachent que les paſſions ſont des mouvemens de notre ame qui ſe laiſſe emporter à certains ſentimens à la vue de quelque objet, ſans attendre l'ordre, & le jugement de la raiſon. Le Peintre doit enviſager cet objet avec attention, & le repréſenter préſent quoiqu'abſent, & ſe demander à ſoi-même ce qu'il feroit naturellement s'il étoit ſurpris de la même paſſion. Il faut même faire davantage : il faut prendre la place de la perſonne paſſionnée, s'échauffer l'imagination, ou la modérer ſelon le degré de vivacité, ou de douceur qu'exige la paſſion, après y être bien entré & l'avoir bien ſentie : le miroir eſt

pour cela d'un grand ſecours, auſſi bien qu'une perſonne qui étant inſtruite de la choſe voudra bien ſervir de modele.

Mais ce n'eſt point aſſez que le Peintre ſente les paſſions de l'ame, il faut qu'il les faſſe ſentir aux autres; & qu'entre pluſieurs caracteres dont une paſſion peut s'exprimer, il choiſiſſe ceux qu'il croira les plus propres à toucher ſur-tout les gens d'eſprit, ce qui ne peut ſe faire à mon avis, que par un ſens exquis, & par un jugement ſolide. Quand on a une fois attrapé le goût du ſpectateur, rien ne l'intéreſſe davantage en faveur du Peintre.

Pour les démonſtrations que le Brun en a données, elles ſont très-ſavantes & très-belles, mais elles ſont générales; quoiqu'elles puiſſent être utiles à la plupart des Peintres, on peut néanmoins ſur le ſujet, faire de belles expreſſions tout-à-fait différentes de celles de le Brun, quoique ce Peintre y ait très-bien réuſſi.

Les expreſſions générales ſont donc excellentes, parce que c'eſt d'elles que ſortent les expreſſions particulieres, comme les branches de l'arbre ſortent de leur tronc.

Mais je voudrois que chaque Peintre s'en fît une étude, en remarquant, le crayon à la main, les traits qui les désignent; & qu'il se servît pour cela de l'antique & de la nature, afin de se faire ainsi une idée générale des principales passions selon son génie; car nous pensons tous différemment & nous imaginons tous selon la nature de notre tempérament.

Quoique les passions de l'ame se fassent reconnoître plus sensiblement dans les traits du visage qu'ailleurs, elles demandent souvent d'être accompagnées des autres parties du corps. Car dans les sujets qui demandent l'expression de quelque partie essentielle, si vous ne touchez le spectateur que foiblement, vous lui inspirez une tiédeur qui le rebute: au lieu que si vous le touchez bien, vous lui donnez un plaisir infini.

La tête est donc la partie du corps qui contribue toute seule plus que toutes les autres ensemble à l'expression des passions. Les autres parties séparément ne peuvent exprimer que de certaines passions; mais la tête les exprime toutes. Il y en a néanmoins qui lui sont plus particulieres:

comme l'humilité qu'elle exprime lorſqu'elle eſt baiſſée ; l'arrogance, quand elle eſt élevée ; la langueur quand elle panche & qu'elle ſe laiſſe aller ſur l'épaule ; l'opiniâtreté, avec une certaine humeur revêche & barbare, quand elle eſt droite, fixe & arrêtée entre les deux épaules ; & d'autres dont on conçoit mieux les marques qu'on ne les peut dire, comme la pudeur, l'admiration, l'indignation & le doute.

C'eſt par la tête que nous faiſons mieux voir nos ſupplications, nos menaces, notre douceur, notre fierté, notre amour, notre haine, notre joie, notre triſteſſe, notre humilité. Enfin c'eſt aſſez de voir le viſage pour entendre à demi-mot ; la rougeur & la pâleur nous parlent, auſſi bien que le mêlange des deux.

Les parties du viſage contribuent toutes à mettre au dehors les ſentimens du cœur ; mais ſur-tout les yeux, qui ſont, comme, dit Cicéron, deux fenêtres par où l'ame ſe fait voir. Les paſſions qu'ils expriment le plus particuliérement ſont, le plaiſir, la langueur, le dédain, la ſévérité, la douceur, l'admiration & la colere ; la joie &

la tristesse pourroient encore être de ce nombre si elles ne partoient plus particuliérement des sourcils & de la bouche; & quoique ces deux dernieres parties s'accordent davantage pour exprimer ces deux passions, néanmoins si vous savez les joindre avec le langage des yeux, vous aurez une harmonie merveilleuse pour toutes les passions de l'ame.

Le nez n'a point de passion qui lui soit particuliere, il ne fait que prêter son secours aux autres parties du corps par un élevement de narines, qui est autant marqué dans la joie que dans la tristesse. Il semble néanmoins que le mépris lui fasse lever le bout & élargir les narines en tirant en haut la levre de dessus à l'endroit qui approche des coins de la bouche. Les anciens ont fait du nez le siege de la moquerie. *Eum subdolæ irrisioni dicaverunt*, dit Pline. Ils y ont aussi logé la colere: on voit dans Perse, *Disce: sed ira cadat naso, rugosaque sanna.* Pour moi, je croirois volontiers que le nez est le siege de la colere dans les animaux plutôt que dans les hommes, & qu'il ne sied bien qu'au dieu

Pan, qui tient beaucoup de la bête, de renfrogner ſon nez dans la colere, ainſi que les autres animaux, & que Philoſtrate nous le repréſente, lorſque les Nymphes qui l'avoient lié, lui faiſoient mille inſultes.

Le mouvement des levres doit être médiocre dans le diſcours, parce qu'on parle plutôt de la langue que des levres : & ſi vous le faites la bouche fort ouverte, il faut que ce ſoit pour exprimer une violente paſſion.

Pour ce qui eſt des mains, elles obéiſſent à la tête, elles lui ſervent en quelque maniere d'armes & de ſecours; ſans elles l'action eſt foible & comme à demi-morte : leurs mouvemens, qui ſont preſque infinis font des expreſſions ſans nombre. N'eſt-ce pas par elles que nous deſirons, que nous eſpérons, que nous promettons, que nous appellons, que nous renvoyons ? Elles ſont encore les inſtrumens de nos menaces, de nos ſupplications, de l'horreur que nous témoignons pour les choſes, ou de la louange que nous leur donnons. Par elles nous approuvons, nous refuſons, nous craignons, nous interrogeons, nous montrons notre joie & notre triſteſſe, nos doutes, nos

regrets, nos douleurs & nos admirations. Enfin l'on peut dire, puiſqu'elles ſont la langue des muets, qu'elles ne contribuent pas peu à parler un langage commun à toutes les nations de la terre, qui eſt celui de la Peinture.

De dire comme il faut que ces parties ſoient diſpoſées pour exprimer les différentes paſſions, c'eſt ce qui eſt impoſſible, & dont on ne peut donner de regles bien préciſes tant à cauſe que le travail en ſeroit infini, que parce que chacun en doit uſer ſelon ſon génie, & ſelon l'étude qu'il en a dû faire. Souvenez-vous ſeulement de prendre garde que les actions de vos figures ſoient toutes naturelles : *Il me ſemble*, (dit Quintilien, parlant des paſſions) *que cette partie ſi belle & ſi grande n'eſt pas inacceſſible, & qu'il y a un chemin qui y conduit aſſez facilement ; c'eſt de conſidérer la nature & de l'imiter : car les ſpectateurs ſont ſatisfaits, lorſque dans les choſes artificielles ils reconnoiſſent la nature telle qu'ils ont accoutumé de la voir ? En effet il eſt indubitable que les mouvemens de l'ame, qui ſont étudiés par art, ne ſont*

jamais ſi naturels que ceux qui ſe voient dans la chaleur d'une véritable paſſion.

Ces mouvemens s'exprimeront bien mieux & feront bien plus naturels, ſi l'on entre dans les mêmes ſentimens, & que l'on s'imagine être dans le même état que ceux que l'on veut repréſenter. *Car la nature* (dit Horace) *diſpoſe notre intérieur à toutes ſortes de fortunes*; *tantôt elle nous rend contens, tantôt elle nous pousse dans la colere, & tantôt elle nous accable tellement de triſteſſe, qu'elle nous abat entiérement, & nous met dans des inquiétudes mortelles : puis elle pouſſe au dehors les mouvemens du cœur par la langue, qui eſt ſon interprete.* Qu'au lieu de la *langue* le Peintre diſe, *par les actions qui ſont ſes interpretes. Le moyen* (dit Quintilien) *de donner une couleur à une choſe ſi vous n'avez pas cette couleur. Il faut que nous ſoyons touchés les premiers d'une paſſion avant que d'eſſayer d'en toucher les autres. Et comment faire* (ajoute-t-il)*pour ſe ſentir ému, vu que les paſſions ne ſont pas en notre puiſſance : en voici le moyen, ſi je ne me trompe. Il faut ſe former des*

visions & des images des choses absentes, comme si effectivement elles étoient devant nos yeux, & celui qui concevra le plus fortement ces images, pourra exprimer les passions avec plus d'avantage & de facilité. Mais il faut prendre garde, comme nous avons déja dit, que dans ces images les mouvemens soient naturels; car il y en a qui s'imaginent avoir donné bien de la vie à leurs figures, quand ils leur ont fait faire des actions violentes & exagérées, que l'on peut appeller des contorsions du corps, plutôt que des passions de l'ame; & qui se donnent ainsi souvent bien de la peine pour trouver quelque forte passion, où il n'en faut qu'une fort légere.

Joignez à tout ce que j'ai dit des passions, qu'il faut extrêmement avoir égard à la qualité des personnes passionnées: la joie d'un roi ne doit pas être comme celle d'un valet, & la fierté d'un soldat ne doit pas ressembler à celle d'un capitaine: c'est dans ces différences que consiste le vrai discernement des passions.

Tout le monde sait que l'imitation des objets visibles de la nature consiste dans le

deſſein & dans le coloris. Je viens d'expoſer ce que je conçois du premier en parlant de la correction du deſſein, fondée ſur les beautés de la nature & de l'antique, & ſur l'utilité de l'anatomie. J'ai dit quelque choſe du goût, de la diverſité, de l'élégance, du caractere, & des expreſſions des paſſions, ſelon le rapport que toutes choſes ont avec le deſſein. Il ne me reſte maintenant qu'à traiter du coloris, pour joindre ce que j'en dirai à ce que j'en ai écrit autrefois. Au reſte ſi en parlant du deſſein j'ai omis quelque choſe qui ait relation à cette partie, c'eſt parce que d'autres perſonnes que moi en ont écrit avec ſuccès, & qu'il ſeroit ennuyeux de rebattre une matiere, ſans pouvoir la mieux éclaircir.

DU PAYSAGE.

LE payſage eſt un genre de Peinture qui repréſente les campagnes & tous les objets qui s'y rencontrent. Entre tous les plaiſirs que les différens talens de la Peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du payſage me paroît le plus ſenſible, & le plus commode; car dans la grande va-

riété dont il eſt ſuſceptible, le Peintre a plus d'occaſions que dans tous les autres genres de cet art, de ſe contenter dans le choix des objets, la ſolitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des plaines & des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon, & les ſites tels que le payſagiſte les veut repréſenter dans ſes tableaux, font que tantôt il y chaſſe, que tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promene, qu'il s'y repoſe, ou qu'il y rêve agréablement. Enfin il eſt le maître de diſpoſer de tout ce qui ſe voit ſur la terre, ſur les eaux, & dans les airs : parce que de toutes les productions de l'art & de la nature, il n'y en a aucune qui ne puiſſe entrer dans la compoſition de ſes tableaux.

Ainſi la Peinture, qui eſt une eſpece de création, l'eſt encore plus particuliérement à l'égard du payſage.

Parmi tant de ſtyles différens que les payſagiſtes ont pratiqués dans l'exécution de leurs tableaux, j'en diſtinguerai ſeulement deux dont les autres ne ſont qu'un mélange, le ſtyle héroïque, & le ſtyle paſtoral ou champêtre.

Le ſtyle héroïque eſt une compoſition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art & de la nature tout ce que l'un & l'autre peuvent produire de grand & d'extraordinaire. Les ſites en ſont tout agréables & tout ſurprenans : les fabriques n'y ſont que temples, que pyramides, que ſépultures antiques, qu'autels conſacrés aux divinités, que maiſons de plaiſance d'une réguliere architecture ; & ſi la nature n'y eſt pas exprimée comme le haſard nous la fait voir tous les jours, elle y eſt du moins repréſentée comme on s'imagine qu'elle devroit être. Ce ſtyle eſt une agréable illuſion, & une eſpece d'enchantement quand il part d'un beau génie & d'un bon eſprit, comme étoit celui du Pouſſin : lui qui s'y eſt ſi bien exprimé. Mais ceux qui voudront ſuivre ce genre de Peinture, & n'auront pas le talent de ſoutenir le ſublime qu'il demande, courent ſouvent le riſque de tomber dans le puérile.

Le ſtyle champêtre eſt une repréſentation des pays qui paroiſſent bien moins cultivés qu'abandonnés à la bizarrerie de la ſeule nature. Elle s'y fait voir toute ſimple,

ſans

ſans fard & ſans artifice; mais avec tous les ornemens dont elle ſait bien mieux ſe parer, lorſqu'on la laiſſe dans ſa liberté, que quand l'art lui fait violence.

Dans ce ſtyle les ſites ſouffrent toutes ſortes de variétés : ils y ſont quelquefois aſſez étendus pour y attirer les troupeaux des bergers, & quelquefois aſſez ſauvages pour ſervir de retraite aux ſolitaires, & de ſûreté aux animaux ſauvages.

Il arrive rarement que le Peintre ait l'eſprit d'une aſſez grande étendue pour embraſſer toutes les parties de la Peinture. Il y en a ordinairement quelqu'une qui attire notre prédilection, & qui occupe tellement notre eſprit, qu'elle nous fait oublier les ſoins que nous devrions donner aux autres parties; & nous voyons preſque toujours que ceux dont l'inclination les porte vers le ſtyle héroïque, croient avoir tout fait quand ils ont introduit dans la compoſition de leur tableau, des objets nobles & capables d'élever l'imagination, ſans ſe mettre autrement en peine de l'intelligence & de l'effet d'un bon coloris. Ceux au contraire qui ſont dans le ſtyle

paſtoral, s'attachent fortement à la couleur pour repréſenter plus vivement la vérité. L'un & l'autre ſtyle ont leurs ſectateurs & leurs partiſans. Ceux qui ſuivent le ſtyle héroïque, ſuppléent par leur imagination à ce qui y manque de vérité, & n'y ſouhaitent rien davantage.

Ainſi pour contrebalancer l'élevation des payſages héroïques, je croirois qu'il ſeroit à propos de jetter dans les payſages champêtres, non-ſeulement un grand caractere de vérité, mais encore quelque effet de la nature piquant, extraordinaire & vraiſemblable comme a toujours fait le Titien.

Il y a une infinité de payſages où l'héroïque & le champêtre ſont heureuſement joints enſemble, & l'on en pourra reconnoître le plus & le moins par la deſcription que je viens de faire de ces deux manieres de s'exprimer dans le payſage.

Les choſes qui ſont particulieres au païſage, & ſur leſquelles on peut réflechir, ſont, à mon avis, les ſites, les accidens, le ciel & les nuages, les lointains & les montagnes, le gazon, les roches, les terreins, les terraſſes, les fabriques, les

eaux, le devant du tableau, les plantes, les figures & les arbres. J'ai fait sur toutes ces choses quelques réflexions que le lecteur trouvera bon que je lui expose.

Des Sites.

Le mot de site signifie la vue, la situation & l'assiette d'une contrée. Il vient de l'Italien *Sito*, & nos Peintres l'ont fait passer en France, ou parce qu'ils s'y étoient accoutumés en Italie, ou parce qu'ils l'ont trouvé, comme il me semble fort expressif.

Les sites doivent être bien liés & bien débrouillés par leur forme, en sorte que le spectateur puisse juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la liaison d'un terrein à un autre, quoiqu'il n'en voie qu'une partie.

Il y a des sites de plusieurs sortes, & le Peintre les représente indifféremment selon les pays qu'il suppose, ouverts ou serrés, montueux, aquatiques, cultivés & habités, incultes & solitaires, ou enfin variés par un mélange prudent d'une partie de ces choses. Mais si le Peintre est obligé d'imiter, par exemple la nature d'un pays plat

& uniforme, il doit le rendre agréable par la diſpoſition d'un bon clair-obſcur, & chercher de l'avantage dans la diſtribution des couleurs qui peuvent plaire, & qui peuvent ſe rencontrer d'un terrein plat à un autre.

Il eſt certain cependant que les ſites extraordinaires plaiſent & qu'ils réjouiſſent l'imagination par la nouveauté & par la beauté de leurs formes, quand même la couleur locale & l'exécution en ſeroient médiocres; parce qu'au pis aller, on regarde ces ſortes de tableaux comme des ouvrages qui ne ſont point achevés, & qui peuvent recevoir leur perfection de la main d'un Peintre intelligent dans le coloris. Mais les ſites & les objets communs demandent pour plaire des couleurs & une exécution parfaite. Claude le Lorrain n'a réparé que par là l'inſipidité & le choix médiocre de la plûpart des ſes ſites. Mais de quelque maniere que ſoit un ſite, l'un des plus puiſſans moyens de le faire valoir, & même de le multiplier & de le varier, ſans changer ſa forme, c'eſt la ſuppoſition ſage & ingénieuſe des accidens.

Des Accidens.

L'accident en Peinture eſt une interruption qui ſe fait de la lumiere du ſoleil par l'interpoſition des nuages ; en ſorte qu'il y ait des endroits éclairés ſur la terre & d'autres ombrés, qui ſelon le mouvement des nuages ſe ſuccedent les uns aux autres, & font des effets merveilleux, & des changemens de clair-obſcur, qui ſemblent produire autant de nouveaux ſites. L'exemple s'en voit journellement ſur la nature ; & comme cette nouveauté de ſites n'eſt fondée que ſur la forme des nuages & ſur leur mouvement, lequel eſt fort inconſtant & fort inégal, il s'enſuit de-là que les accidens ſont arbitraires, & que le Peintre qui a du génie en peut diſpoſer à ſon avantage lorſqu'il juge à propos de s'en ſervir ; car abſolument parlant il n'y eſt point obligé, & il y a eu d'habiles païſagiſtes qui ne les ont jamais mis en uſage, ou par timidité ou par habitude, comme Claude le Lorrain & quelques autres.

Du Ciel & des Nuages.

Le ciel, en termes de Peinture, eſt

cette partie éthérée que nous voyons au-dessus de nous, mais c'est encore plus particuliérement la région de l'air que nous respirons, & celles où se forment les nuées & les orages.

Sa couleur est un bleu qui devient plus clair à mesure qu'il approche de la terre à cause de l'interposition des vapeurs qui sont entre nous & l'horison, lesquelles étant pénétrées de la lumiere, la communiquent aux objets, plus ou moins selon qu'ils en sont plus près, ou plus éloignés.

Il y a seulement à observer que cette lumiere étant jaune ou rougeâtre sur le soir lorsque le soleil se couche, ces mêmes objets participent non-seulement de la lumiere, mais aussi de la couleur. Ainsi la lumiere jaune venant à se mêler avec le bleu dont le ciel est naturellement coloré, elle l'altere & lui donne un œil plus ou moins verdâtre selon que le jaune de la lumiere est plus ou moins chargé.

Cette observation est générale & infaillible, mais il y en a une infinité de particulieres qui doivent se faire le pinceau à la main sur le naturel, lorsque l'occasion

s'en présente. Car il y a des effets très-beaux & très-singuliers qu'il est difficile de faire concevoir par des raisons physiques. Qui dira, par exemple, pourquoi il se voit des nuages dont la partie éclairée est d'un beau rouge, pendant que la source de la lumiere dont ils sont frappés est d'un jaune très-vif & très-distingué ? Qui rendra raison des différens rouges qui se voient sur des nuées différentes, dans le moment que ces différents rouges ne reçoivent la lumiere que d'un même endroit ? Car les couleurs & les effets surprenans dont je parle, ne paroissent avoir aucune relation avec l'arc-en-ciel dont les philosophes prétendent donner de solides raisons.

Tous ces effets extraordinaires se voient le soir sur le déclin du jour quand le tems semble vouloir changer, ou qu'un grand orage se prépare, ou quand il est passé, & qu'il nous laisse voir sur ses fins de quoi attirer notre attention.

Le caractere des nuages est d'être legers & aëriens dans la forme & dans la couleur ; & quoique le nombre des formes en soit infini, il est très-à-propos de les étudier,

& d'en faire choix d'après nature, quand un bon moment nous en présente de beaux. Si on veut les représenter minces, il faut les peindre en les confondant légérement avec leur fond sur-tout aux extrémités, ou comme s'ils étoient transparens : & si l'on veut qu'ils soient épais, il faut que les réflets y soient ménagés, de maniere que sans perdre leur légereté, ils paroissent tourner & se lier, s'il est besoin, avec d'autres nuages qui leur seroient voisins. Les petits nuages font souvent une petite maniere & rarement un bon effet, à moins qu'étant près les uns des autres, ils ne paroissent tous ensemble ne faire qu'un seul objet.

Enfin le caractere du ciel est d'être lumineux, & comme il est même la source de la lumiere, tout ce qui est sur la terre lui doit céder en clarté ; s'il y a pourtant quelque chose qui puisse approcher de sa lumiere, ce sont les eaux & les corps polis qui sont capables de recevoir des réflets lumineux.

Mais le Peintre ne doit pas en faisant le ciel lumineux, le rendre toujours brillant

par-tout

par tout, il doit au contraire ménager ſi bien la lumiere, que la plus grande ne ſoit qu'à un ſeul endroit; & pour la rendre plus ſenſible, il faut qu'il ait ſoin, autant qu'il le pourra, de l'oppoſer à quelque objet terreſtre qui la rendra beaucoup plus vive par ſa couleur un peu obſcure, comme à un arbre, à une tour, ou à quelque fabrique un peu élevée.

Cette lumiere principale peut encore être rendue ſenſible par une certaine diſpoſition de nuages, par le moyen d'une lumiere ſuppoſée, ou qui peut être renfermée ingénieuſement entre des nuées, dont la douce obſcurité feroit inſenſiblement répandue & ménagée de côté & d'autre. Nous en avons quantité d'exemples dans les Peintres Flamans qui ont le mieux entendu le payſage, comme Paul Bril, Breugel, Saveri. Les eſtampes mêmes que les Sadelers & Merian ont gravées, nous donnent une idée fort nette de ces ſortes de lumieres, & réveillent merveilleuſement le génie de ceux qui ont des principes du clair-obſcur.

Des Lointains & des Montagnes.

Les lointains ont une grande relation avec le ciel, c'eſt lui qui en détermine la force ou la foibleſſe : ils ſont plus obſcurs quand il eſt plus chargé, & plus éclairés quand il eſt plus ſerein : ils confondent quelquefois enſemble leurs formes & leurs lumieres, & il y a des tems & des pays où les nuages paſſent entre les montagnes dont le ſommet s'éleve, & ſe fait voir au-deſſus d'eux. Les montagnes fort hautes & couvertes de neiges ſont propres à faire naître dans les lointains des effets extraordinaires qui ſont avantageux au Peintre, & agréables au ſpectateur.

La forme des lointains eſt arbitraire, il faut ſeulement qu'elle s'accorde au tout-enſemble du tableau & à la nature du pays que l'on repréſente. Ils ſont d'ordinaire bleus à cauſe de l'interpoſition de l'air qui eſt entre nous & ces lointains ; mais ils quittent cette couleur peu à peu à meſure qu'ils s'approchent de nous, & prennent celle qui eſt naturelle aux objets.

Dans la dégradation des montagnes, il faut obſerver une liaiſon inſenſible, par

des tournans que les reflets rendent vrai- ſemblables, & éviter entr'autres choſes dans les extrêmités une certaine dureté qui les fait paroître tranchées, comme ſi elles avoient été coupées aux ciſeaux & appliquées ſur la toile.

Il faut encore obſerver que l'air qui eſt au pied des montagnes étant chargé de vapeurs, eſt par conſéquent plus ſuſceptible de lumiere que la cime. En ce cas là, je ſuppoſe que la ſource de la lumiere ſoit dans une élévation raiſonnable, & qu'elle éclaire les montagnes également, ou que les nuages leur dérobent la lumiere du ſoleil. Mais ſi l'on ſuppoſe la lumiere fort baſſe, & qu'elle frappe les montagnes, alors la cime en ſera vivement éclairée auſſi bien que tout ce qui recevra le même degré de lumiere.

Quoique les formes diminuent de grandeur, & que les couleurs perdent de leur force depuis le premier plan du tableau juſqu'aux lointains les plus éloignés, & que cette inſenſible diminution ſe voie toujours dans la nature, & ſe pratique d'ordinaire, elle n'exclut pas pourtant l'uſage

des accidens dont nous avons parlé ; & ces accidens peuvent beaucoup contribuer au merveilleux d'un payſage, quand le Peintre a l'occaſion de s'en ſervir bien à propos, & qu'il a une idée juſte du bon effet qu'il en attend dans ſon ouvrage.

Du Gazon.

J'appelle gazon, le verd dont les herbes colorent la terre. Il y en a de beaucoup de manieres différentes, & leur diverſité vient non-ſeulement de la nature des plantes qui ont la plûpart leur verd particulier ; mais encore du changement des ſaiſons & de la couleur des terres, lorſque les herbes y ſont clair-ſemées. Cette variété donne lieu au Peintre de faire un choix, ou d'aſſembler ſur une même étendue de terrein pluſieurs verds entremêlés & indécis, qui ſont ſouvent très-avantageux à ceux qui ſavent en profiter ; parce que cette diverſité de verds qui ſe trouve très-ſouvent dans la nature, donne un caractere de vérité aux endroits où l'on a ſu les employer à propos. Il y en a un merveilleux exemple dans le payſage de la vue de Malines de Rubens.

Des Roches.

Quoique les roches ſoint de toutes ſortes de formes, & qu'elles participent de toutes ſortes de couleurs, elles ont pourtant dans leur diverſité certains caractéres qui ne peuvent bien s'exprimer qu'après les avoir examinées ſur le naturel. Il y en a qui ſont par bans & par lits feuilletés, d'autres par gros blocs ſaillans ou rentrans, d'autres par grands quartiers contigus, d'autres enfin ſont d'une maſſe énorme, & de la figure d'une ſeule pierre, ou parce que c'eſt ſa propre nature, comme le grais, ou parce que les injures des ſaiſons pendant pluſieurs ſiecles ont effacé les marques dont je viens de parler. Mais de quelque forme que ſoient les roches, elles ont d'ordinaire certaines interruptions de fentes, de caſſures, de trous, de brouſſailles, de mouſſes & de taches que le tems y a imprimées : de ſorte que toutes ces choſes bien menagées, donnent infailliblement une idée de la vérité.

Les roches ſont d'elles-mêmes mélancoliques & propres aux ſolitudes ; elles inſpirent un air frais quand elles ſont ac-

compagnées d'arbriſſeaux : mais elles ſont d'un agrément infini, lorſque par le moyen des eaux qui en ſortent, ou qui les lavent, elles acquierent une ame qui les fait en quelque ſorte devenir ſociables.

Des Terreins.

Terrein en terme de Peinture eſt un eſpace de terre diſtingué d'un autre, & ſur lequel il n'y a ni bois fort élevés, ni montagnes fort apparentes. Les terreins contribuent plus que toute autre choſe à la dégradation & à l'enfoncement du payſage : parce qu'ils ſe chaſſent l'un l'autre, ou par leurs formes, ou par le clair-obſcur, ou par la diverſité des couleurs, ou enfin par une liaiſon inſenſible qui conduit d'un terrein à un autre.

La multiplication des terreins eſt ſouvant oppoſée à la grandeur de maniere ſans la détruire abſolument : car outre que cette multiplication ſert à faire voir une grande étendue de pays, elle eſt ſuſceptible d'accidens, qui étant bien entendus, font un très-bon effet.

Il y a une délicateſſe à obſerver dans les

terreins, qui eſt que pour les bien caracté-riſer, il faut éviter que les arbres qui y ſeront placés, n'aient les mêmes verds & les mêmes couleurs que leurs terreins; ſans tomber néanmoins dans des différences trop ſenſibles.

Des Terraſſes.

Terraſſe en Peinture eſt un eſpace de terre ou tout-à-fait dénué ou peu chargé d'herbes, comme ſont les grands chemins & les lieux ſouvent fréquentés. On n'emploie gueres les terraſſes que ſur le devant du tableau où elles doivent être ſpacieuſes & bien ouvertes, accompagnées ſi l'on veut de quelque verdure qui s'y trouve comme par accident, auſſi bien que quelques pierres qui étant placées avec prudence, rendent la terraſſe plus vraiſemblable.

Des Fabriques.

On appelle fabrique, en terme de Peinture, les bâtimens en général que le Peintre repréſente; mais plus particulierement ceux qui ont quelque regularité d'architec-

ture, ou du moins qui ſont plus apparens. Ainſi ce terme convient bien moins aux maiſons de payſans & aux chaumieres des bergers, leſquelles on introduit dans le goût champêtre, qu'aux bâtimens réguliers & ſpacieux que l'on fait toujours entrer dans le goût héroïque.

Les fabriques en général ſont d'un grand ornement dans le payſage, quand même elles feroient gothiques, ou qu'elles paroîtroient inhabitées & à moitié ruinées : elles élevent la penſée par l'uſage auquel on s'imagine qu'elles ont été deſtinées, comme nous voyons ces anciennes tours qui ſemblent avoir ſervi d'habitation aux fées, & qui ſont devenues la retraite des bergers & des hibous.

Le Pouſſin a peint dans ſes ouvrages des fabriques romaines d'une grande élégance, & Bourdon des fabriques gothiques qui toutes gothiques qu'elles ſont, ne laiſſent pas de jetter un air ſublime dans ſes payſages. Le petit Bernard en a inventé dans ſon hiſtoire ſainte d'un goût babylonien, pour ainſi dire, qui ont beaucoup de grandeur & de magnificence, quoique

le goût en soit extraordinaire. Je ne voudrois pas tout-à-fait les rejetter, elles élevent l'imagination, & je suis persuadé qu'elles pourroient réussir dans le style héroïque parmi les demi-loins, si l'on en savoit faire un bon usage.

Des Eaux.

Le paysage doit une grande partie de son ame à l'eau que le Peintre y introduit. On l'y voit de différentes façons, elle y est tantôt impétueuse, lorsqu'un orage la fait déborder, lorsqu'à la chute des rochers elle rejaillit & remonte contre elle-même; ou lorsqu'ayant été pressée par quelque corps étranger, elle s'en échappe & se divise en une infinité d'ondes argentines, qui par l'apparence de leur mouvement & de leur murmure, séduisent agréablement nos yeux & nos oreilles. Tantôt tranquille elle serpente dans un lit sabloneux; tantôt comme privée de mouvement, elle nous sert d'un miroir fidele pour multiplier tous les objets qui lui sont opposés, & qui en cet état de repos lui donnent encore plus de vie que lorsqu'elle est

dans sa plus grande agitation. Voyez les ouvrages de Bourbon du moins en estampes, c'est un de ceux qui a donné plus d'ame aux eaux, & qui les a traitées avec plus de génie.

L'eau ne convient pas à toute sorte de site; mais pour la rendre véritable, les Peintres qui en introduisent dans leurs tableaux, doivent être parfaitement instruits de la justesse des réflexions aquatiques. Car ce n'est que par les réflexions que l'eau en Peinture nous paroît de véritable eau, & par la pratique seule dénuée de justesse, l'ouvrage est privé de la perfection de son effet, & nos yeux ne jouissent pas de la moitié du plaisir qu'ils devroient avoir. Cette négligence seroit d'autant moins pardonnable au Peintre, qu'il est fort aisé de se faire une habitude, de la regle de ces réflexions.

Il faut observer néanmoins que l'eau qui est un miroir ne représente fidelement les objets qui lui sont opposés qu'autant qu'elle est tranquille : car si elle est dans quelque mouvement par son cours naturel, ou par l'impulsion du vent, sa superficie qui en

devient inégale, reçoit ſur ſes ondulations des jours & des ombres qui ſe mêlant avec l'apparence des objets, en altere la forme & la couleur.

Du devant du Tableau.

Comme le devant du tableau eſt l'introducteur des yeux, on ne ſauroit apporter trop de précaution pour faire en ſorte qu'ils ſoient bien reçus, tantôt par l'ouverture d'une belle terraſſe dont le deſſein & le travail ſoient également recherchés, tantôt par des plantes de pluſieurs ſortes bien caractériſées, & quelquefois accompagnées de leurs fleurs, tantôt par des figures d'un goût piquant, & tantôt par des objets peu communs capables d'attirer notre admiration par leur nouveauté, ou par quelque autre choſe qui faſſe plaiſir à la vue, & qui ſe trouve placé comme par hazard.

Enfin le Peintre ne ſauroit trop étudier les objets qui ſont ſur les premieres lignes du tableau; ils attirent les yeux du ſpectateur, ils impriment le premier caractere de vérité, & contribuent extrêmement à

faire jouer l'artifice du tableau, & à prévenir l'eſtime que nous devons avoir de tout l'ouvrage.

Je ſais qu'il y a de très-beaux payſages dont les devans qui paroiſſent bien choiſis, & qui donnent une grande idée, ſont pourtant d'un travail très-léger. J'avoue même qu'on doit pardonner cette légereté quand elle eſt ſpirituelle, qu'elle répond à la qualité du terrein, & qu'elle mene l'imagination à un caractere de vérité. Mais on ne peut diſconvenir auſſi que l'effet n'en ſoit rare, & qu'il ne ſoit à craindre que cette exécution légere ne donne quelque idée de pauvreté ou d'une trop grande négligence. Je voudrois donc que de quelque maniere que les devans du tableau ſoient diſpoſés, on ſe fît une loi indiſpenſable de les terminer par un travail exact & bien entendu.

Des Plantes.

On ne peint pas toujours des plantes ſur les premieres lignes du tableau, parce qu'il y a différens moyens de rendre agréables les devans du payſage, comme nous le

venons de dire. Mais lorſqu'on a réſolu d'y en introduire, je voudrois qu'on les peignît d'après nature avec quelque exactitude, ou du moins que parmi celles que l'on peint de pratique, il y en eût quelques-unes de plus terminées, dont on connût l'eſpece par la différence du deſſein & de la couleur ; afin que par une ſuppoſition vraiſemblable elles communiquaſſent aux autres un caractere de vérité. Ce qui ſe dit ici pour les plantes, ſe peut dire pour les branches des arbres & pour leur écorce.

Des Figures.

Le Peintre en compoſant ſon payſage peut avoir dans la penſée d'y imprimer un caractere conforme au ſujet qu'il pourroit avoir choiſi, & que ſes figures doivent repréſenter. Il ſe peut faire auſſi (& c'eſt ce qui arrive ordinairement) qu'il ne ſonge à ſes figures qu'après que ſon payſage eſt tout-à-fait terminé : & la vérité eſt que dans la plûpart des payſages, les figures ſont plutôt faites pour les accompagner, que pour leur convenir.

Je ſais qu'il y a des payſages dont les ſites

& les diſpoſitions ne demandent que de ſimples figures paſſageres, & que pluſieurs bons maîtres ont introduites dans leurs tableaux chacun dans ſon ſtyle, comme a fait Pouſſin dans ſon héroïque, & Fouquier dans ſon champêtre avec toute la vraiſemblance & la grace poſſibles. Je ſais auſſi qu'il y a des figures de repos qui paroiſſent intérieurement occupées; & l'on ne peut troüver à redire à ces deux façons de traiter les figures, parce qu'elles agiſſent également quoique différemment. L'inaction eſt plutôt ce que l'on pourroit blâmer dans les figures : car par cet état qui leur ôte toute liaiſon avec le payſage, elles y paroîtroient toujours poſtiches, mais ſans vouloir ôter là-deſſus la liberté du Peintre; je ſuis perſuadé que le meilleur moyen de faire valoir les figures, eſt de les accorder tellement au caractere du payſage, qu'il ſemble que le payſage n'ait été fait que pour les figures. Je voudrois qu'elles ne fuſſent ni inſipides, ni indifférentes; mais qu'elles repréſentaſſent quelque petit ſujet pour réveiller l'attention du ſpectateur, ou du moins pour donner un

nom au tableau, & le diſtinguer d'entre les autres parmi les curieux.

Il faut extrêmement prendre garde à proportionner la grandeur des figures à celles des arbres & des autres objets qui entrent dans le payſage; ſi on les fait trop grandes, on rend le payſage de petite maniere; ſi au contraire on les fait trop petites, on leur donne un air de pigmées qui en détruit la valeur, & le payſage en devient énorme. Au reſte il y a bien plus d'inconvenient en faiſant les figures trop grandes, qu'en les faiſant trop petites; celles-ci donnent du moins un air de grandeur à tout le reſte.

Mais comme les figures ſont d'ordinaire petites dans les payſages, il faut que le Peintre ait ſoin de les toucher d'eſprit, & de les accompagner par endroits de couleurs vives mais convenables pour attirer la vue, ſans ſortir d'un diſcret menagement pour la vraiſemblance, & pour l'union des couleurs.

Que le Peintre ſe ſouvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'ame au payſage, les figures tiennent le premier rang,

& que pour cette raiſon il eſt fort à propos d'en ſemer aux endroits où elles conviendront.

Des Arbres.

Il m'a toujours paru que l'un des plus grands ornemens du payſage, conſiſtoit dans la beauté de ſes arbres, à cauſe de la variété de leurs eſpeces, de la fraîcheur qui paroît les accompagner, & ſur-tout de leur légereté qui nous induit à croire qu'étant expoſées à l'agitation de l'air, ils ſont toujours en mouvement.

Quoique la diverſité plaiſe dans tous les objets qui compoſent un payſage, c'eſt principalement dans les arbres qu'elle fait voir ſon plus grand agrément. Elle s'y fait remarquer dans l'eſpece & dans la forme. L'eſpece des arbres demande une étude & une attention particuliere du Peintre pour les faire diſtinguer les uns des autres dans ſon ouvrage. Il faut que du premier coup d'œil on voie que c'eſt un chêne, un orme, un ſapin, un ſicomore, un peuplier, un ſaule, un pin & les autres arbres qui par une couleur ou une touche ſpécifique, peuvent

peuvent être reconnus pour une eſpece particuliere. Cette étude eſt d'une trop grande recherche pour l'exiger dans toute ſon étendue, & peu de Peintres l'ont même faite avec l'exactitude raiſonnable que demande leur art. Mais il eſt conſtant que ceux qui approcheront le plus de cette perfection, jetteront dans leur ouvrage un agrément infini, & s'attireront une grande diſtinction.

Outre la variété qui ſe trouve dans chaque eſpece d'arbre, il y a dans tous les arbres une variété générale. Elle ſe fait remarquer dans les différentes manieres dont leurs branches ſont diſpoſées par un jeu de la nature, laquelle ſe plaît à rendre les uns plus vigoureux & plus touffus, & les autres plus ſecs & plus dégarnis ; les uns plus verds & les autres plus roux ou plus jaunâtres.

La perfection ſeroit de joindre dans la pratique ces deux variétés enſemble ; mais ſi le Peintre ne repréſente que médiocrement celle qui regarde l'eſpece des arbres, qu'il ait du moins un grand ſoin de varier les formes & la couleur de ceux qu'il

veut repréſenter : car la répétition des mêmes touches dans un même payſage, cauſe une eſpece d'ennui pour les yeux ; comme la monotonie dans un diſcours pour les oreilles.

La variété des formes eſt même ſi grande, que le Peintre ſeroit inexcuſable de ne la pas mettre en uſage dans l'occaſion, principalement lorſqu'il s'apperçoit qu'il a beſoin de reveiller l'attention du ſpectateur. Car parmi les arbres en général, la nature nous en fait voir de jeunes, de vieux, d'ouverts, de ſerrés, de pointus ; d'autres à claire-voie, à tiges couchées & étendues ; d'autres qui font l'arc en montant, & d'autres en deſcendant, & enfin d'une infinité de façons qu'il eſt plus aiſé d'imaginer que d'écrire.

On trouvera, par exemple, que le caractere des jeunes arbres eſt d'avoir les branches longues, menues, & en petit nombre, mais bien garnies, les touffes bien refendues, & les feuilles vigoureuſes & bien formées.

Que les vieux au-contraire ont les branches courtes, groſſes, ramaſſées & en grand

nombre, les touffes émouffées, & les feuilles inégales & peu formées. Il en eft ainfi des autres chofes qu'un peu d'obfervation & de génie feront parfaitement connoître.

Dans la variété des formes de laquelle je viens de parler, il doit y avoir une diftribution de branches qui ait un jufte rapport & une liaifon vraifemblable avec les touffes, en forte qu'elles fe prêtent un mutuel fecours pour donner à l'arbre une légereté & une vérité fenfibles.

Mais de quelque maniere que l'on tourne & que l'on faffe voir les branches des arbres, & de quelque nature qu'ils foient, que l'on fe fouvienne toujours que la touche en doit être vive & légere, fi l'on veut leur donner tout l'efprit que demande leur caractere.

Les arbres font encore différens par leur écorce. Elle eft ordinairement grife; mais ce gris, qui dans un air groffier, dans les lieux bas & marécageux devient noirâtre, fe fait voir au-contraire plus clair dans un air fubtil; & il arrive fouvent que dans les lieux fecs l'écorce fe révêt d'une mouffe

légere & adhérente qui la fait paroître tout-à-fait jaune. Ainsi pour rendre l'écorce d'un arbre sensible, le Peintre peut la supposer claire sur un fond obscur, & obscure sur un fond clair.

L'observation des écorces différentes mérite une attention particuliere; ceux qui voudront y faire réflexion, trouveront que la variété des écorces des bois durs consiste en général dans les fentes que le tems y a mises comme une espece de broderie, & qu'à mesure qu'ils vieillissent, les crévasses des écorces deviennent plus profondes. Le reste dépend des accidens qui naissent de l'humidité, ou de la sécheresse, par des mousses vertes, & par des taches blanches & inégales.

L'écorce des bois blancs donnera au Peintre plus de matiere à s'exercer, s'il veut prendre le plaisir d'en examiner la diversité qu'il ne doit pas négliger dans ses études. Cette réflexion m'oblige de dire ici quelque chose de l'étude du paysage, & je le ferai selon que je le conçois, sans vouloir assujettir personne à suivre mon sentiment.

De l'Etude du Payſage.

L'étude du Payſage ſe peut conſidérer de deux façons. La premiere eſt pour ceux qui commencent & qui n'ont jamais pratiqué ce genre de Peinture, & l'autre regarde les Peintres qui en ont déja quelque habitude.

Ceux qui n'ont jamais fait de payſages & qui veulent s'y exercer, trouveront dans la pratique que leur plus grande peine ſera de peindre des arbres ; & il me paroît auſſi que non-ſeulement dans la pratique, mais encore dans la ſpéculation, les arbres ſont la plus difficile partie du payſage, comme ils en ſont le plus grand ornement.

Cependant il n'eſt ici queſtion pour ceux qui commencent, que de leur donner une idée des arbres en général, & de leur procurer une habitude de les bien toucher.

Quoiqu'il paroiſſe inutile de leur faire remarquer les effets ordinaires qui arrivent dans les plantes & dans les arbres, parce qu'il n'y a preſque perſonne qui ne s'en apperçoive; il y a pourtant des choſes qui bien qu'on ne les ignore pas, méritent

néanmoins quelque réflexion. L'on ſait ; par exemple, que tout arbre cherche l'air, comme la principale cauſe de ſa vie & de ſes productions, les uns plus, les autres moins : & c'eſt pour cela que dans leur accroiſſement, ſi vous en exceptez le cyprès & quelques arbres de cette nature, ils s'écartent l'un de l'autre, & de tous corps étrangers autant qu'ils le peuvent ; leurs branches & leurs feuilles font la même choſe. Ainſi pour leur donner cette légereté & cet air dégagé qui eſt leur principal caractere, il faut avoir ſoin dans la diſtribution des branches, des touffes & des feuilles, qu'elles ſe fuient l'une l'autre, qu'elles tirent toutes de différens côtés, & qu'elles ſoient bien refendues ; & que ces choſes ſe faſſent ſans affecter aucun arrangement, mais ſeulement comme ſi le hazard avoit pris plaiſir de ſeconder la nature dans la bizarrerie de ſa diverſité.

Mais de dire de quelle maniere cette diſtribution de tiges, de touffes & de feuilles ſe doit faire, il eſt inutile à mon avis d'en rapporter ici le détail qui ne pourroit être qu'une démonſtration copiée d'a-

près les grands maîtres ; leurs ouvrages & un peu d'attention ſur les effets de la nature, en feront plus comprendre que tous les diſcours que j'en pourrois faire. J'entens par les grands maîtres, ceux principalement qui ont donné des eſtampes au Public : ainſi ceux qui commencent à peindre le payſage, apprendront d'abord plus en réflechiſſant ſur ces eſtampes & en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux.

Parmi une aſſez grande quanrité de ces grands maîtres de toutes les écoles, je préférerois les eſtampes en bois du Titien, où les arbres ſont bien formés, & celles que Corneille Cort & Auguſtin Carache ont gravées : & je répete pour ceux qui commencent, qu'ils ne ſauroient mieux faire que de contracter avant toutes choſes une habitude d'imiter la touche de ces grands maîtres ; & en les imitant, de réflechir ſur la perſpective des branches & des feuilles, & de prendre garde de quelle maniere elles paroiſſent lorſqu'elles montent & qu'elles ſont vues par deſſous, lorſqu'elles ſont vues par deſſus, lorſqu'elles

ſe préſentent de front & qu'elles ne ſont vues que par la pointe, lorſqu'elles ſe jettent de côté; & enfin aux différens aſpects dont la nature les préſente ſans ſortir de ſon caractere.

Et après avoir beaucoup étudié & copié à la plume ou au crayon le Titien & les Caraches, leurs eſtampes premierement, puis leurs deſſeins, ſi l'on en peut avoir, il faut tâcher d'imiter avec le pinceau les touches que ces grands hommes ont le plus nettement ſpécifiées. Mais comme les tableaux du Titien & ceux des Caraches ſont fort rares, on peut leur en ſubſtituer d'autres qui ont eu un bon caractere dans leur touche, parmi leſquels on peut ſuivre Fouquier, comme un très-excellent modele : Paul Bril, Breugel, & Bourdon, ſont encore très-bons, leur touche eſt nette, vive & légere.

Mais après avoir bien obſervé la nature des arbres & la maniere dont les feuilles s'écartent & ſe rangent, & dont les branches ſont refendues, il faut s'en faire une vive idée afin d'en conſerver par-tout l'eſprit, ſoit en les rendant ſenſibles & diſtinc-

tes

tes ſur les devans du tableau, ſoit en les confondant à meſure qu'elles ſeront éloignées.

Enfin après avoir contracté de cette ſorte quelque habitude d'après les bonnes manieres, on pourra étudier d'après nature en la choiſiſſant & en la rectifiant ſur l'idée que ces grands maîtres en ont eue. Pour la perfection, il faut l'attendre d'une bonne pratique & de la perſévérance dans le travail. Voilà, ce me ſemble, ce qui regarde ceux qui ayant inclination de faire du payſage, cherchent les moyens de bien commencer.

A l'égard de ceux qui ont déja quelque habitude dans ce genre de Peinture, il eſt bon qu'ils amaſſent des matériaux, & qu'ils faſſent des études des objets au moins qu'ils ont ſouvent l'occaſion de repréſenter.

Les Peintres appellent ordinairement du nom d'étude les parties qu'ils deſſinent ou qu'ils peignent ſéparement d'après nature, leſquelles doivent entrer dans la compoſition de leur tableau, de quelque nature qu'elles puiſſent être; figures, têtes, pieds, mains, draperies, animaux, montagnes,

arbres, plantes, fleurs, fruits, & tout ce qui peut les aſſurer dans l'imitation de la nature. Ils appellent, dis-je, du nom d'étude toutes ces parties deſſinées, ſoit qu'ils s'en inſtruiſent en les deſſinant, ſoit qu'ils ne ſe ſervent de ce moyen que pour s'aſſurer de la vérité, & pour perfectionner leur ouvrage. Quoiqu'il en ſoit, ce nom convient d'autant mieux à l'uſage des Peintres, que dans la diverſité de la nature, ils decouvrent toujours des choſes nouvelles, & ſe fortifient dans celles qui étoient déja de leur connoiſſance.

Comme il n'eſt queſtion que de l'étude des objets qui ſe trouvent à la campagne, je voudrois que le payſagiſte mît un tel ordre dans celles qu'il doit faire, que les deſſeins dont il auroit beſoin pour repréſentation de quelque objet, ſe trouvaſſent promptement ſous ſa main. Je ſouhaiterois, par exemple, qu'il copiât d'après nature & ſur pluſieurs papiers les effets différens que l'on remarque aux arbres en général, & qu'il fît la même choſe ſur les différentes eſpeces des arbres en particulier, comme dans la tige, dans la feuille

& dans la couleur. Je voudrois même qu'il en fît autant pour quelques plantes dont la diverſité eſt d'un grand ornement pour les terraſſes qui ſont ſur les devans.

Je voudrois encore qu'il étudiât de la même maniere les effets du ciel dans les différentes heures du jour, dans les différentes ſaiſons, dans les différentes diſpoſitions des nuages, dans un tems ſerein & dans celui des tonneres & des orages. J'en dis autant pour les lointains, pour les divers caracteres des roches, des eaux & des principaux objets qui entrent dans le payſage.

Après ces études ſéparées que le payſagiſte a dû faire dans l'occaſion, je lui demanderois de ramaſſer enſemble celles qui regardent les mêmes matieres, & d'en faire comme un livre; afin qu'étant ainſi rangées, il puiſſe les trouver plus promptement, & s'en aider dans le beſoin.

Les études des payſagiſtes conſiſtent donc dans les recherches des beaux effets de la nature, deſquels il peut avoir beſoin dans la compoſition de ſes tableaux, ou dans l'exécution de quelque partie, ſoit pour la

forme, ſoit pour la couleur. Mais la queſtion eſt de bien choiſir ces beaux effets de la nature. Il faut pour cela être né avec un bon eſprit, un bon goût & un beau génie, & avoir cultivé ce génie par les obſervations que l'on aura faites ſur les ouvrages des meilleurs maîtres, & avoir examiné comment ils ont eux-mêmes choiſi la nature, & comment en la rectifiant ſelon leur art, ils en ont conſervé le caractere. Avec ces avantages que donne la naiſſance, & que l'art perfectionne, le Peintre ne peut manquer de faire de bons choix; & ſachant ainſi démêler le bon d'avec le mauvais, il tirera beaucoup d'utilité des choſes même les plus communes.

Pour faire ces ſortes d'études, pluſieurs Peintres ſe ſont ſervis de divers moyens, & j'ai cru qu'il ne ſeroit pas hors de propos de rapporter ici ceux que j'ai vu pratiquer, & dont j'ai moi-même quelque expérience.

C'eſt donc d'après nature & en pleine campagne que quelques-uns ont deſſiné & fini exactement les morceaux qu'ils ont choiſis, ſans y ajoûter des couleurs. D'au-

tres ont peint avec des couleurs à huile ſur du papier fort & de demi-teinte, & ont trouvé cette maniere commode en ce que les couleurs venant à s'emboire, donnent la facilité de mettre couleur ſur couleur, quoique différente l'une de l'autre. Ils portent à cet effet une boëte plate qui contient commodément leur palette, leurs pinceaux, de l'huile & des couleurs. Cette maniere, qui demande à la vérité quelque attirail, eſt ſans doute la meilleure pour tirer de la nature plus de détails, & avec plus d'exactitude, ſur-tout, ſi après que l'ouvrage eſt ſec & verni, on vouloit retourner ſur les lieux pour retoucher les choſes principales & les finir d'après nature. D'autres ont ſeulement tracé les contours des objets, & les ont lavés de couleurs approchantes de celles de la nature, mais légérement, & ſeulement pour ſoulager leur mémoire. D'autres ont obſervé attentivement les morceaux qu'ils vouloient retenir, & ſe ſont contentés de les confier à leur mémoire qui dans le beſoin les leur rapportoit fidélement. D'autres ſe ſont ſervis de paſtels & de lavis enſemble. D'au-

tres plus curieux & plus patiens en ont fait à plusieurs fois dans les endroits où ils pouvoient aller facilement, & dont les sites étoient de leur goût. La premiere fois ils ne faisoient autre chose que de bien choisir leurs morceaux, & d'en dessiner le trait correctement; & les autres jours qu'ils y retournoient, c'étoit pour en remarquer les couleurs qui font voir autant de diversité, qu'il y a de changement dans les lumieres accidentelles.

Tous ces moyens sont fort bons, & chacun s'en doit servir selon ce qui lui convient, & selon l'activité de son tempérament. Mais ces manieres d'étudier demandent une préparation de la part du Peintre; il lui faut des couleurs, des pinceaux, des pastels & du loisir. Cependant il arrive des momens où la nature fait voir des beautés extraordinaires, mais passageres & inutiles pour le Peintre qui n'auroit pas tout le tems d'imiter ce qu'il voit avec admiration. Voici donc ce que je crois de plus expédient pour profiter de ces occasions momentanées.

Je suppose, comme cela doit être, que

le Peintre a toujours ſur ſoi un cahier de papier & du crayon de mine. Cela étant, il doit deſſiner promptement & légérement ce qu'il voit d'extraordinaire, & pour en retenir les couleurs il doit marquer les principaux endroits par des caracteres qui ſeront expliqués au bas du papier, & dont il ſuffira qu'il ait l'intelligence. Un nuage, par exemple, ſera marqué A; un autre nuage B; une lumiere C; une montagne D; une terraſſe E; & ainſi du reſte. L'on ajoutera à chaque lettre qui ſera répétée au bas du papier, telle choſe eſt colorée de telle ou telle couleur: ou bien, pour abréger, on mettra ſeulement, bleu, rouge, violet, gris, ou même d'autres marques plus abrégées, & connues ſeulement par celui qui s'en voudra ſervir.

Mais il faut obſerver dans cette maniere d'étudier qu'elle demande un prompt uſage de la palette & des pinceaux dès qu'on le pourra; autrement la plupart des choſes que l'on auroit marquées échapperoient en peu de jours de la mémoire. Et l'utilité en eſt ſi grande, que non ſeulement ſans ce moyen, le Peintre perd une infinité

de beautés paſſageres : mais encore que les autres moyens dont nous venons de parler, peuvent ſe perfectionner par ſon ſecours ; c'eſt-à-dire, en ſe ſervant de marques & de caracteres.

Si l'on demande quel tems eſt le plus avantageux pour faire les études dont nous venons de parler, je répondrai que le payſagiſte doit étudier la nature en tout tems, parce qu'il eſt obligé de la repréſenter en toutes les ſaiſons, que néanmoins l'automne eſt la plus propre à donner au Peintre une récolte abondante des beaux effets de la nature ; la douceur de cette ſaiſon, la beauté du ciel, la richeſſe de la terre, & la variété d'objets, ſont de puiſſans motifs pour exciter le Peintre à faire des recherches qui cultivent ſon génie, & qui perfectionnent ſon art.

Mais comme on ne peut pas tout voir, ni tout obſerver, il eſt très-louable de ſe ſervir des études d'autrui, & de les regarder comme ſi on les avoit faites ſoi-même. Raphaël envoya de jeunes gens en Grece pour deſſiner des choſes dont il croyoit tirer de l'utilité, & dont il s'eſt effective-

ment ſervi comme ſi lui-même les avoit deſſinées ſur les lieux. Bien loin que l'on puiſſe ſur cette précaution rien reprocher à Raphaël, on doit en cela lui ſavoir gré du chemin qu'il a montré aux autres, pour chercher toutes ſortes de moyens de s'avancer dans leur profeſſion. Ainſi le payſagiſte peut ſe ſervir des ouvrages de tous ceux qui ont excellé dans quelque partie, afin qu'il s'en faſſe une bonne maniere, à la façon des abeilles qui tirent des meilleures fleurs ce qui fait le meilleur miel.

Obſervations générales ſur le Payſage.

Comme les regles générales de la Peinture ſont les fondemens de tous les genres de cet art, on y renvoie celui qui veut faire du payſage, ou plutôt l'on ſuppoſe qu'il en eſt inſtruit. On fera ſeulement ici quelques obſervations générales qui regardent ce genre de Peinture.

1. Le payſage ſuppoſe l'habitude des principales regles de la perſpective, pour ne ſe point éloigner du vraiſemblable.

2. Plus les feuilles des arbres ſont près de la terre, plus elles ſont grandes & ver-

tes ; parce qu'elles ſont plus à portée de recevoir abondamment la ſeve qui les nourrit. Et les branches d'en haut commencent les premieres à prendre le roux ou le jaune qui les colore dans l'arriere ſaiſon. Il n'en eſt pas de même des plantes dont les tiges ſe renouvellent tous les ans, & dont les feuilles ſe ſuivent avec un intervalle de tems aſſez conſidérable : de ſorte que la nature étant occupée à en produire de nouvelles pour garnir la tige à meſure qu'elle s'éleve, abandonne peu à peu celles qui ſont en bas, parce qu'ayant accompli les premieres leur tems & leur office, elles périſſent les premieres. C'eſt un effet, qui eſt plus ſenſible en quelques plantes, & moins en d'autres.

3. Le deſſous de toutes les feuilles eſt d'un verd plus clair que le deſſus, & tire preſque toujours ſur l'argentin. Ainſi les feuilles qui ſont agitées d'un grand vent doivent être diſtinguées des autres par cette couleur. Mais ſi on les voit par deſſous, lorſqu'elles ſont pénétrées de la lumiere du ſoleil, leur tranſparent paroît d'un verd ſi beau & ſi vif, que l'on juge facilement que

de tous les autres verds, il n'y en a point qui en approche.

4. Entre les choſes qui donnent de l'ame au payſage, il y en a cinq qui ſont eſſentielles, les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, & la légéreté du pinceau. On pourroit y ajouter les fumées, quand le Peintre a occaſion d'en faire paroître.

5. Quand une couleur regne par-tout dans un payſage, comme un même verd au Printems, ou comme un même roux dans l'Automne, elle donne au tableau un air de camayeux ou d'un ouvrage qui n'eſt pas achevé. J'ai vu pluſieurs payſages de Bourdon, auxquels pour avoir employé par-tout un même ſtyle de grain, il ôtoit beaucoup de leur beauté, quoique d'ailleurs les ſites & les eaux en fiſſent plaiſir à voir. Je laiſſe au Peintre ingénieux le ſoin de réparer, & comme on dit, de racheter la couleur ingrate des Hivers & des Printems par des figures, par des eaux, & par des fabriques : car pour les ſujets d'été & d'automne, ils ſont ſuſceptibles d'une grande diverſité.

6. Le Titien & le Carache sont les modeles les plus capables d'inspirer le bon goût, & de mettre le Peintre dans la bonne voie, pour la forme & pour la couleur. Il faut faire tous ses efforts pour bien comprendre les principes que ces grands hommes nous ont laissés dans leurs ouvrages, & s'en remplir l'imagination, si l'on veut s'avancer de plus en plus, & tendre à la perfection que le Peintre doit toujours avoir en vue.

7. Les paysages de ces deux Peintres, le Titien & le Carache, enseignent beaucoup de choses dont le discours ne sauroit donner des idées bien précises, ni des principes généraux. Le moyen, par exemple, de déterminer les mesures de l'arbre en général, comme on détermineroit les mesures du corps humain. L'arbre n'a point de proportions arrêtées, une grande partie de sa beauté consiste dans le contraste de ses branches, dans la distribution inégale de ses touffes, & enfin dans une certaine bizarrerie dont la nature se joue, & dont le Peintre est un bon arbitre, quand il a bien goûté les ouvrages des deux Peintres que

je viens de nommer. Il faut néanmoins dire à la louange du Titien, que le chemin qu'il a frayé eſt le plus ſûr de beaucoup, en ce qu'il a ſuivi exactement la nature dans ſa diverſité, avec un goût exquis, un coloris précieux & une imitation très-fidele; & le Carache, quoique très-habile, & les autres bons Peintres, n'ont pas été exempts de maniere dans l'exécution de leurs payſages.

8. Une des plus grandes perfections du payſage dans cette grande variété qu'il repréſente eſt l'imitation fidele de chaque caractere en particulier; comme ſon plus grand défaut eſt une pratique ſauvage qui tombe dans ce qu'on appelle routine.

9. Parmi les choſes que l'on peint de pratique, il eſt fort à propos d'en mêler quelques-unes faites d'après nature : cela induit le ſpectateur à croire que le reſte a été pareillement fait d'après nature.

10. Comme il y a des ſtyles de penſer, il y en a auſſi d'exécuter. J'en ai parlé de deux pour la penſée, le ſtyle héroïque & le ſtyle champêtre; & j'en trouve pareil nombre pour l'exécution, le ſtyle ferme

& le ſtyle poli. Ces deux derniers ne regardent que la main & la façon plus ou moins ſpirituelle de conduire le pinceau. Le ſtyle ferme donne de la vie à l'ouvrage, & fait excuſer les mauvais choix, & le ſtyle poli finit & polit toutes choſes, il ne laiſſe rien à faire à l'imagination du ſpectateur, laquelle ſe fait un plaiſir de trouver & d'achever des choſes qu'elle attribue au Peintre, quoiqu'elles viennent véritablement d'elle. Le ſtyle poli tombe dans le mou & dans le fade, s'il n'eſt ſoutenu d'un beau ſite : mais la jonction de ces deux caracteres rend l'ouvrage très-curieux.

11. Après avoir fait paſſer comme en revue les principales parties qui compoſent le payſage, après avoir parlé des études que l'on y pourroit faire, & après avoir fait quelques obſervations générales qui regardent ce genre de Peinture, je ne doute pas que pluſieurs perſonnes ne ſouhaitent encore, pour rendre cet ouvrage moins défectueux, quelque choſe touchant la pratique & l'emploi des couleurs. Mais comme chacun a ſa pratique particuliere, & que l'emploi des couleurs comprend une

partie des ſecrets de l'art, il faut attendre ce détail de l'amitié & de la converſation des Peintres les plus éclairés, & joindre leurs avis avec ſa propre expérience.

Sur la maniere de faire les portraits.

SI la Peinture eſt une imitation de la nature, elle l'eſt doublement à l'égard du portrait qui ne repréſente pas ſeulement un homme en général ; mais un tel homme en particulier qui ſoit diſtingué de tous les autres ; & de même que la premiere perfection d'un portrait eſt une extrême reſſemblance, ainſi le plus grand de ſes défauts eſt de reſſembler à une perſonne pour laquelle il n'a pas été fait, n'y ayant pas deux perſonnes dans le monde qui ſe reſſemblent. Mais avant que d'entrer dans le détail des choſes qui donnent la connoiſſance de cette imitation particuliere, il eſt bon de faire paſſer ici en revue quelques propoſitions genérales qui doivent préparer l'eſprit à recevoir ce que je dirai dans la ſuite, & ſuppléer à ce que je ne dirai pas, car autrement il faudroit un trop long diſcours.

I.

L'imitation eſt l'eſſence de la Peinture, & le bon choix eſt à cette eſſence ce que les vertus ſont à l'homme, il en releve le prix. C'eſt pour cela que le Peintre a grand intérêt de ne choiſir que des têtes avantageuſes ou de bons momens & des ſituations qui ſuppléent au défaut d'un beau naturel.

II.

Il y a des vues du naturel plus ou moins avantageuſes, tout dépend de le bien tourner, & de le prendre dans un bon moment.

III.

Il n'y a pas une perſonne dans le monde qui n'ait un caractere particulier de corps & de viſage.

IV.

La nature ſimple & naïve convient mieux à l'imitation, elle eſt d'un meilleur choix que celle qui eſt ajuſtée & que l'on a voulu embellir par un trop grand artifice.

V.

C'eſt une violence qu'on fait à la nature que

que de la trop parer, & l'action qui en eſt inſéparable ne peut être libre dans les ajuſtemens qui portent avec eux de la contrainte. En un mot la nature parée en eſt moins nature, pour ainſi dire.

VI.

Il y a des moyens plus avantageux les uns que les autres pour arriver à une même fin.

VII.

Il ne faut pas ſeulement imiter ce que l'on peut voir d'avantageux à l'art.

VIII.

La comparaiſon fait valoir les choſes, & ce n'eſt que par elle qu'on en peut bien juger.

IX.

Les yeux des Peintres s'accoutument aiſément aux teintes dont ils ſe ſervent pour l'ordinaire, & à la maniere qu'ils ont appriſe de leurs maîtres; de ſorte qu'après cette habitude ils voient la nature, non pas comme elle eſt en effet, mais comme ils ont accoutumé de la peindre & de la colorier.

X.

Il eſt très-difficile qu'un tableau dont les figures ſeront de la grandeur du naturel, faſſe ſon effet de près comme de loin. Un tableau ſavant ne plaira aux ignorans que dans ſa diſtance, mais les connoiſſeurs en admireront l'artifice de près, & l'effet de loin.

XI.

L'intelligence donne du plaiſir & de la facilité dans le travail ; le voyageur qui ſait bien ſon chemin arrive plus sûrement & plus vîte, que celui qui cherche & qui tâtonne.

XII.

Il eſt bon, avant de s'engager dans un ouvrage, de le méditer & d'en faire une eſquiſſe coloriée, pour ſon repos & pour le ſoulagement de ſa mémoire.

On ne ſauroit trop réfléchir ſur ces propoſitions, & il eſt néceſſaire de s'en former une telle habitude qu'elles ſe préſentent d'elles-mêmes à l'eſprit, ſans être obligé lors du travail, de les rappeller dans ſa mémoire quand on travaillera.

Quatre choſes ſont néceſſaires pour rendre un portrait parfait, l'air, le coloris, l'attitude & les ajuſtemens.

I. *De l'air relativement aux portraits.*

L'air comprend les traits du viſage, la coëffure & la taille.

Les traits du viſage conſiſtent dans la juſteſſe du deſſein & dans l'accord des parties, leſquelles toutes enſemble doivent repréſenter la phyſionomie des perſonnes que l'on peint, en ſorte que le portrait de leurs corps ſoit encore celui de leurs eſprits.

La juſteſſe du deſſein qui eſt requiſe dans les portraits, n'eſt pas tant ce qui donne l'ame & le véritable air, que cet accord des parties dans le moment qui marque l'eſprit & le tempérament de la perſonne. L'on voit beaucoup de portraits correctement deſſinés qui ont un air froid, languiſſant & hébété; & d'autres au contraire qui n'étant pas dans une ſi grande juſteſſe de deſſein, ne laiſſent pas de nous frapper d'abord du caractere de la perſonne pour laquelle ils ont été faits.

Peu de Peintres ont pris garde à bien ac-

corder les parties enſemble : tantôt ils ont fait une bouche riante & des yeux triſtes ; & tantôt des yeux gais, & des joues relâchées ; & c'eſt ce qui met dans leur ouvrage un air faux & contraire aux effets de la nature.

Il faut donc prendre garde qu'au même tems que le modele ſe donne un air riant, les yeux ſe ſerrent, les coins de la bouche s'élevent avec les narines, les joues remontent, & les ſourcils s'éloignent l'un de l'autre : mais ſi le modele ſe donne un air triſte, toutes ces parties font un effet contraire.

Les ſourcils élevés font un air grave & noble ; mais étonné, s'ils ſont en arc.

Parmi toutes les parties du viſage, celle qui contribue davantage à la reſſemblance, c'eſt le nez, & il eſt d'un extrême conſéquence de le bien placer, & de le bien deſſiner.

Quoique les cheveux ſemblent faire partie des ajuſtemens, qui peuvent être tantôt d'une façon & tantôt d'une autre, ſans que l'air du viſage en ſoit altéré ; cependant il eſt ſi conſtant que la maniere dont on a accoutumé de ſe coëffer, ſert à la

reſſemblance, que l'on a ſouvent héſité de reconnoître les hommes parmi leſquels on étoit tous les jours, quand ils avoient mis une perruque un peu différente de celle qu'ils avoient auparavant. Ainſi il faut, autant qu'on le peut, prendre l'air des coëffures pour accompagner & faire valoir celui des viſages, à moins qu'on ait des raiſons pour en uſer autrement.

Pour ce qui eſt de la taille, il eſt ſi véritable qu'elle contribue à la reſſemblance, que l'on reconnoît très-ſouvent les perſonnes ſans voir leur viſage. C'eſt pourquoi le meilleur eſt de deſſiner la taille d'après les perſonnes mêmes dont on fait le portrait, & dans l'attitude qu'on les veut mettre ; c'eſt ainſi qu'en uſoit Van dyk. Il eſt d'une extrême conſéquence d'avertir ici le Peintre que les perſonnes dont on fait le portrait, étant ordinairement aſſiſes en paroiſſent d'une taille moins dégagée, parce que les épaules dans cet état remontent plus haut qu'elles ne doivent être naturellement. Ainſi pour deſſiner la taille avec avantage, il eſt à propos de faire tenir un moment ſon modele debout, tourné dans

l'attitude qu'on lui veut donner, & l'obſerver en cet état. Il ſe préſente ici une difficulté à réſoudre ; & c'eſt ce que nous allons examiner.

S'il eſt à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits.

L'eſſentiel des portraits étant la reſſemblance, il paroît qu'il faut imiter les défauts comme les beautés, puiſque l'imitation en ſera plus complette ; on auroit même de la peine à prouver le contraire à une perſonne qui voudroit s'opiniâtrer dans cette theſe ; mais les dames & les cavaliers ne s'accommodent point des Peintres qui ſont dans ces ſentimens, & qui les pratiquent. J'ai vu des dames qui m'ont dit nettement qu'elles n'eſtimoient pas les Peintres qui faiſoient ſi fort reſſembler, & qu'elles aimeroient mieux qu'on leur donnât beaucoup moins de reſſemblance, & plus de beauté. Il eſt certain qu'on leur doit là-deſſus quelque complaiſance, & je ne doute point qu'on ne les puiſſe faire reſſembler ſans leur déplaire : car la reſſemblance eſſentielle eſt un juſte rapport des

parties peintes avec celles du naturel, en ſorte que l'on connoiſſe, ſans héſiter, l'air du viſage & le tempérament de la perſonne dont on voit le portrait.

Cela poſé, je dis que tous les défauts ſans leſquels on connoît l'air & le tempérament des perſonnes, doivent être corrigés & omis dans les portraits des femmes & des jeunes hommes, un nez un peu de travers peut être redreſſé, une gorge trop ſeche, des épaules trop hautes, peuvent être accommodés au bon air que l'on demande ſans paſſer d'une extrémité à l'autre & tout cela avec beaucoup de diſcrétion, parce qu'en voulant trop corriger le naturel, on tombe dans le défaut de donner un air général à tous les portraits que l'on fait; de même qu'en s'attachant trop ſcrupuleuſement aux défauts & aux minuties, on ſe met en grand danger de tomber dans le bas & le meſquin.

Mais pour les héros, & pour ceux qui tiennent quelque rang dans le monde, ou qui ſe font diſtinguer par leurs dignités, par leurs vertus, ou par leurs grandes qualités, on ne ſauroit apporter trop d'exacti-

tude dans l'imitation de leur viſage, ſoit que les parties s'y rencontrent belles, ou bien qu'elles y ſoient défectueuſes; car ces ſortes de portraits ſont des marques authentiques qui doivent être conſacrées à la poſtérité, & dans cette vue tout eſt précieux dans les portraits, ſi tout y eſt fidele. Mais de quelque maniere qu'agiſſe le Peintre, qu'il n'oublie jamais le bon air, ni la bonne grace, & qu'il y a dans le naturel des momens avantageux.

II. *Le Coloris.*

Le coloris dans les portraits eſt un épanchement de la nature, lequel fait connoître le véritable tempérament des perſonnes: & ce tempérament étant une choſe eſſentielle à la reſſemblance, il doit être repréſenté avec la même juſteſſe que le deſſein. Cette partie eſt d'autant plus eſtimable qu'elle eſt rare & difficile. On a vu une infinité de Peintres qui ont fait reſſembler par les traits & par les contours: mais le nombre de ceux qui ont repréſenté par la couleur le véritable tempérament des perſonnes, eſt aſſurément très-petit.

Deux

Deux choſes ſont néceſſaires dans le coloris, la juſteſſe des teintes, & l'art de les faire valoir ; le premier s'acquiert par la pratique en examinant & en comparant les couleurs que l'on voit ſur le naturel, avec celles dont on veut les imiter : & l'art de faire valoir les teintes conſiſte à ſavoir ce qu'une couleur vaut auprès d'une autre, & à réparer ce que la diſtance & le tems diminuent de l'éclat & de la fraîcheur des couleurs.

Un Peintre qui ne fait que ce qu'il voit n'arrivera jamais à une parfaite imitation : car ſi ſon ouvrage lui ſemble bon de près, & ſur ſon chevalet, de loin il déplaira aux autres & ſouvent à lui-même : une teinte qui de près paroît ſéparée & d'une certaine couleur, paroîtra d'une autre couleur dans ſa diſtance, & ſe confondra dans la maſſe dont elle fait partie. Si vous voulez donc que votre ouvrage faſſe un bon effet du lieu d'où il doit être vu, il faut que les couleurs & les lumieres en ſoient un peu exagérées, mais ſavamment & avec une grande diſcrétion. Voyez la maniere dont Titien, Rubens, van Dyk & Rembrant

en ont usé : car leur artifice est merveilleux.

Il y a ordinairement dans le teint trois momens à observer ; le premier, quand le modele nouvellement arrivé se met en place, & pour lors il est plus animé & plus coloré qu'à son ordinaire, & cela se remarque dans la premiere heure ; le second, quand le modele étant reposé se fait voir tel qu'il est ordinairement, & cela se trouve dans la seconde heure ; & le troisieme lorsque le modele las d'être dans la même attitude, change sa couleur ordinaire en celle que l'ennui a coutume de répandre sur le visage. Ainsi il est très-à-propos de s'en tenir au teint ordinaire des personnes & de l'accompagner de quelque bon moment qu'on ne puisse blâmer d'exagération. Il est bon aussi pour dissiper, ou prévenir l'ennui, de permettre aux personnes que l'on peint, de se lever pour faire quelques tours de chambre, & reprendre de nouveaux esprits.

Dans les draperies toutes sortes de couleurs indifféremment ne conviennent pas à toutes sortes de personnes. Dans les portraits d'homme, il suffit de chercher beau-

coup de vérité & beaucoup de force ; mais aux portraits de femmes, il faut encore de l'agrément, & faire paroître dans un beau jour ce qu'elles ont de beauté, & tempérer par quelque induſtrie ce qu'elles ont de défauts.

C'eſt pour cela qu'auprès d'un teint blanc, vif & éclatant, il faut bien ſe garder de mettre d'un beau jaune qui le feroit paroître de plâtre ; mais plutôt des couleurs qui donnent dans le verd, ou dans le bleu, ou dans le gris, ou dans quelques autres ſemblables couleurs qui par leur oppoſition contribuent à faire paroître plus de chair ces ſortes de teints que l'on trouve ordinairement aux blondes. Van Dyk s'eſt ſouvent ſervi dans ſes fonds de rideaux feuille-morte ; mais la couleur en eſt douce & brune.

Les femmes brunes au contraire qui ont dans leur teint aſſez de jaune pour ſoutenir le caractere de chair, pourront fort bien être habillées de quelques draperies qui donnent dans le jaune, afin que leur teint ſemble en avoir moins, & en paroître plus frais ; & auprès des carnations qu

ſont très-vives & hautes en couleur, le linge y fait à merveille.

Pour les fonds, il y a deux choſes à conſidérer, le ton & la couleur. On doit raiſonner de la couleur du fond, comme on raiſonne de celles des habits à l'égard de la tête. Le ton du fond doit être toujours différent de la maſſe qu'il ſoutient, & dont il eſt le fond, en ſorte que les objets qui ſeront deſſus ne paroiſſent point tranſparens, mais ſolides & de relief. Ce qui détermine le ton du fond eſt ordinairement le ton des cheveux, & quand ils ſont châtins-clairs on eſt ſouvent fort embarraſſé à moins qu'on ne ſe ſerve du ſecours d'un rideau ou de quelqu'accident de clair-obſcur que l'on ſuppoſe derriere, ou que ce fond ne ſoit un ciel.

Il faut encore obſerver que lorſqu'on fait des fonds unis, c'eſt-à-dire, lorſqu'il n'y a ni rideau ni payſage, ni autre ouvrage ſemblable mais ſeulement une eſpece de muraille, il doit y avoir pluſieurs couleurs qui faſſent comme des taches preſque imperceptibles. La raiſon en eſt, qu'outre que la nature eſt toujours de cette ſorte, l'union

du tableau en eſt beaucoup plus grande.

III. *De l'Attitude.*

L'attitude doit être convenable à l'âge ; à la qualité des perſonnes & à leur tempérament. Aux hommes & aux femmes âgés elle doit être poſée, majeſtueuſe & quelquefois fiere ; & aux femmes en général il faut qu'elle ſoit d'une ſimplicité noble, & d'un enjouement modeſte : car la modeſtie doit être le caractere des femmes. C'eſt un attrait mille fois plus puiſſant que la coqueterie ; & dans la vérité il n'y a gueres de coquettes qui vouluſſent le paroître dans leur portrait.

Il y a de deux ſortes d'attitudes, l'une de mouvement, & l'autre de repos. Les attitudes de repos peuvent convenir à tout le monde, & celles qui ſont en mouvement ne ſont propres qu'aux jeunes perſonnes, & ſont très-difficiles à exécuter ; parce qu'une grande partie des draperies & des cheveux doit être agitée par l'air, le mouvement ne ſe faiſant jamais mieux voir en peinture, que par ces ſortes d'agitations. Les attitudes qui ſont en repos, ne

doivent pas tellement y paroître qu'elles ſemblent repréſenter une perſonne oiſive, & qui ſe tient exprès pour ſervir de modele. Et quoiqu'on repréſente une perſonne arrêtée, l'on peut, ſi on le juge à propos, lui donner une draperie volante, pourvu que la ſcene n'en ſoit pas dans une chambre ou dans quelque lieu fermé.

Il eſt ſur-tout néceſſaire que les figures qui ne ſont point occupées, ſemblent vouloir ſatisfaire le deſir de ceux qui ont la curioſité de les voir; & qu'ainſi elles ſe montrent dans l'action la plus convenable à leur tempérament & à leur état, comme ſi elles vouloient inſtruire le ſpectateur de ce qu'elles ſont en effet; & comme la plupart du monde ſe pique de franchiſe, d'honnêteté & de grandeur d'ame, il faut fuir dans les attitudes toutes ſortes d'affectations, que tout y ſoit aiſé & naturel, & que l'on y faſſe entrer plus ou moins de fierté, de nobleſſe & de majeſté, ſelon que les perſonnes auront plus ou moins ce caractere, & qu'elles ſeront plus ou moins élevées en dignité. Enfin il faut que dans ces ſortes d'attitudes les portraits ſemblent

nous parler d'eux-mêmes, et nous dire, par exemple : tiens, regarde-moi, je ſuis ce Roi invincible environné de majeſté : Je ſuis ce valeureux capitaine qui porte la terreur par-tout, ou bien qui ai fait voir par ma bonne conduite tant de glorieux ſuccès : Je ſuis ce grand miniſtre qui ai connu tous les reſſorts de la politique : Je ſuis ce magiſtrat d'une ſageſſe & d'une intégrité conſommées : Je ſuis cet homme de lettre tout abſorbé dans les ſciences : Je ſuis cet homme ſage & tranquile que l'amour de la philoſophie a mis au-dessus des deſirs & de l'ambition : Je ſuis ce prélat pieux, docte, vigilant : Je ſuis ce protecteur des beaux-arts, cet amateur de la vertu : Je ſuis cet artiſan fameux, cet unique dans ma profession, &c. Et pour les femmes: Je ſuis cette ſage Princeſſe dont le grand air inſpire du reſpect & de la confiance : Je ſuis cette dame fiere dont les manieres grandes attirent de l'eſtime, &c. Je ſuis cette dame vertueuſe, douce, modeſte, &c. Je ſuis cette dame enjouée qui n'aime que les ris, la joie, &c. ainſi du reſte. Enfin les attitudes ſont le langage des por-

traits, & l'habile Peintre n'y doit pas faire une médiocre attention.

Mais les excellentes attitudes font, à mon avis, celles qui font juger au fpectateur que les perfonnes qui font peintes fur la toile, fe trouvent fans affectation dans un moment favorable à fe faire voir avantageufement. Il y a feulement une chofe à obferver pour les portraits de femmes en quelque attitude qu'on les puiffe mettre, c'eft de les difpofer & de les tourner d'une maniere que dans leur vifage il y ait peu d'ombre, & d'examiner foigneufement fi le modele eft plus ou moins beau dans les ris que dans le férieux, & en tirer fon avantage. Venons aux ajuftemens.

IV. *Les Ajuftemens.*

Sous le mot d'ajuftemens, je comprends les draperies qui habillent les perfonnes peintes, & la maniere dont elles font accommodées.

Il faut que chacun foit vêtu felon fa qualité, & il n'y a que les ajuftemens qui puiffent faire en Peinture la diftinction des gens : mais en confervant le caractere de

cette qualité, il faut que les draperies ſoient bien choisies & bien jettées.

Les habits fort riches conviennent rarement aux hommes, & la grande chamarure eſt au-deſſous de leur gravité. Les femmes doivent être parées négligemment ſans perdre leur dignité & leur nobleſſe: & quand les hommes & les femmes voudront être autrement, le parti que le Peintre doit prendre, eſt de ſe faire un plaiſir de l'imitation.

Les étoffes de différentes natures donnent à l'ouvrage un caractere de vérité que les draperies imaginaires détruiſent.

On habille aujourd'hui la plupart des portraits d'une maniere aſſez bizarre; ſavoir ſi elle eſt à propos, c'eſt une queſtion qu'il faut examiner.

Ceux qui ſont pour ces ſortes d'habits diſent que les modes étant en France fort ſujettes à changer, on trouve les portraits ridicules ſix ans après qu'ils ont été faits: que ces ajuſtemens qui ſont du caprice du Peintre durent toujours: que les habits des femmes ont des manches ridicules qui leur tiennent les bras ſerrés d'une maniere fort

contrainte, & peu favorable à la nature & à la Peinture ; & qu'enfin l'ufage qui s'eft introduit peu-à-peu d'habiller ainfi les portraits, doit être fuivi en cela comme en autre chofe.

D'autres au contraire foutiennent que les modes font effentielles aux portraits, & qu'elles contribuent non-feulement au portrait de la perfonne, mais qu'elles font encore celui du tems ; que les portraits faifant partie de l'hiftoire, doivent être fideles en toutes chofes ; & cela, difent-ils, eft fi vrai que nous ferions bien fâchés aujourd'hui de voir dans les médailles, dans les bas-reliefs & dans les autres ouvrages antiques, les Romains vêtus d'autres habits que de ceux qu'ils portoient, & nous trouverions ridicule qu'ils fuffent habillés dans leurs portraits à la Grecque comme nous le fommes fouvent dans les nôtres à la Romaine ; ou ce feroit tout au moins une erreur dans laquelle ils nous auroient mis. Pour ce qui eft de la mode qu'on trouve ridicule fix ans après qu'elle eft paffée, ils y répondent, & difent que ce n'eft pas la faute de la mode, puifqu'elle a été une

fois trouvée belle, mais bien de l'esprit qui ne juge pas des choses par rapport au tems où elles étoient, mais par rapport au présent. Ils ajoutent que cette aversion seroit à la vérité pardonnable pour des habits qu'on verroit à quelqu'un dans le commerce du monde; mais que dans la Peinture c'est une foiblesse que les yeux du corps ont communiquée à ceux de l'esprit, & que ce doit être plutôt un divertissement utile, & une instruction plaisante de voir qu'en tel tems on portoit des colets montés, & dans un autre des fraises, des chaperons, des aîlerons aux manches, des toques, des cheveux courts, des pourpoints tailladés, des colets de point coupé ou à languette, & plusieurs autres modes qui nous font connoître le tems auquel vivoient les personnes, comme les personnes nous font connoître le tems des modes. Ils rapportent encore l'autorité des anciens Peintres qui ont eu de la réputation, comme Titien, Raphaël Paul-Veronese, Tintoret, les Caraches, van Dyk, & enfin tous ceux qui ont peint des portraits avant ce nouvel usage que

les femmes ont introduit en France depuis vingt ou trente ans.

Pour déterminer quelque chofe entre ces deux partis, ce qui me femble de véritable, eft que la difficulté de tirer des habits à la mode quelque chofe d'avantageux pour la Peinture eft bien plus grande, que d'habiller agréablement des portraits quand on a la liberté d'y employer ce que l'on juge à propos; & je croirois auffi qu'on pourroit mettre en ufage tantôt les habits à la mode pour les portraits de famille, & tantôt des habits de quelque vertu, de quelque attribut, ou de quelque divinité payenne. Difons maintenant quelque chofe touchant la pratique.

La Pratique.

Je fuis perfuadé que chaque perfonne en particulier ayant un efprit différent, envifage les fins qu'il fe propofe par des vues différentes, & qu'on peut arriver au bien par divers moyens; & je fuis d'avis que chacun fuive en cela la pente de fon génie, & le chemin qu'il trouvera le plus court & le plus commode; ainfi je ne dirai rien

là-deſſus de particulier, j'expoſerai ſeulement en général qu'il eſt bon de travailler à un portrait trois différentes fois, ébaucher, peindre, & retoucher. A l'ébauche, il faut extrêmement prendre garde avant que de rien faire, quel aſpect ſera le plus avantageux au portrait, expoſer le modele en différentes vues ſi cela ſe peut, à moins qu'on n'ait un deſſein arrêté qu'on veuille exécuter; & lorſqu'on ſe ſera déterminé, il eſt d'une conſéquence extrême de bien mettre les parties en place en les comparant toujours l'une avec l'autre, parce que le portrait non-ſeulement en reſſemble mieux quand il eſt bien deſſiné, mais qu'il eſt fâcheux de changer les parties la ſeconde fois que l'on travaille, où l'on ne devroit ſonger qu'à peindre, je veux dire, qu'à placer, & à unir ſes couleurs.

L'expérience fait connoître qu'il eſt à propos d'ébaucher clair à cauſe de l'avantage des glacis & du tranſparent des couleurs, ſur-tout dans les ombres; & lorſque toutes les parties ſeront bien enſemble & qu'elles ſeront toutes empâtées, il faudra les adoucir & les confondre avec diſcré-

tion ſans ôter l'air, afin qu'en finiſſant on ait le plaiſir de former à meſure que l'on travaillera. Ou ſi cette maniere de confondre les parties ne plaît pas aux génies de feu, qu'ils ſe contentent de marquer légérement ces mêmes parties, & ſeulement autant qu'il eſt néceſſaire pour donner l'air.

Il eſt bon à l'ébauche d'un portrait de mettre ſur le front plutôt moins que plus de cheveux, afin d'avoir la liberté quand on le finit de les placer où l'on veut, & de les peindre avec toute la tendreſſe & toute la délicateſſe poſſibles : que ſi au contraire vous ébauchez ſur le front quelque touffe de cheveux qui vous paroîtra de bon goût, & fort avantageuſe pour votre ouvrage, vous ſerez embarraſſé lorſqu'il faudra la finir, & que vous ne trouverez plus le naturel dans la même diſpoſition préciſément que vous le voulez peindre. Cette obſervation n'eſt pas pour ceux qui auroient une ſcience & une expérience conſommées, qui ont le naturel dans la tête, & qui le font obéir à leur idée comme il leur plaît.

La ſeconde fois que l'on travaille doit ſervir à mettre bien les couleurs dans leur

place, & à les peindre de la maniere la plus convenable au modele que l'on imite, & à l'effet que l'on se propose. Mais avant que de commencer d'empâter, je voudrois que l'on examinât de nouveau si les parties sont bien en leur place, & que l'on donnât par-ci, par-là les coups qui contribuent le plus à la ressemblance, afin qu'étant assuré de cette ressemblance l'on travaillât avec plus de repos & de plaisir.

Supposé que l'on entende ce que l'on fait, & que le portrait soit dessiné juste, il faut autant qu'on le peut travailler vîte, le modele s'en accommode mieux, & l'ouvrage en a plus d'esprit & plus de vie: mais cette promptitude est le fruit de notre expérience; & l'on ne sauroit faire vîte qu'après avoir soigneusement étudié, & médité les choses durant beaucoup de tems, & essayé entre plusieurs moyens celui qui conduit le plus directement au bien : car pour trouver un chemin facile, & que l'on doive tenir souvent, il est permis d'être longtems à le chercher.

Avant que de retoucher un portrait, il est à propos que les cheveux en soient termi-

nés, afin qu'en retouchant les carnations vous puiſſiez juger de l'effet de toute la tête.

Comme il arrive ſouvent que la ſeconde fois que l'on travaille à un portrait on ne peut y faire tout ce que l'on voudroit : la troiſieme ſert à y ſuppléer & à donner l'eſprit, la phyſionomie & le caractere. Si l'on veut faire un portrait au premier coup, il faut peindre en mettant toujours des couleurs & jamais en adouciſſant ni en frottant, & faire en ſorte qu'il y ait peu d'huile dans les couleurs; & ſi l'on y vouloit mêler en peignant un peu de vernis avec la pointe du pinceau, cela donneroit un moyen facile de mettre couleurs ſur couleurs, & de les mêler en peignant ſans les emporter.

L'uſage & la vue des bons tableaux apprennent plus de choſes qu'on n'en ſauroit dire : ce qui convient à l'eſprit & au tempérament d'une perſonne, ne convient pas toujours à une autre; & preſque tous les Peintres ont tenu différens chemins, quoique leurs principes aient été ſouvent les mêmes.

Le fameux Jaback, homme connu de tout ce qu'il y a d'amateurs des beaux-arts,

qui

qui étoit des amis de van Dyck, & qui lui a fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour parlant à ce Peintre du peu de tems qu'il employoit à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avoit beaucoup travaillé & peiné ses ouvrages pour sa réputation, & pour apprendre à les faire vîte dans un tems où il travailloit pour sa cuisine. Voici quelle conduite il m'a dit que van Dyck tenoit ordinairement. Ce Peintre donnoit jour & heure aux personnes qu'il devoit peindre, & ne travailloit jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir; & son horloge l'avertissant de l'heure, il se levoit & faisoit la révérence à la personne, comme pour lui dire que ç'en étoit assez pour ce jour-là, & convenoit avec elle d'un autre jour & d'une autre heure : après quoi son valet de chambre lui venoit nettoyer ses pinceaux, & lui apprêter une autre palette pendant qu'il recevoit une autre personne, à qui il avoit donné heure. Il travailloit ainsi à plusieurs portraits en un même jour d'une vîtesse extraordinaire.

Après avoir légérement ébauché un portrait, il faisoit mettre la personne dans l'attitude qu'il avoit auparavant méditée, & avec du papier gris & des crayons blancs & & noirs, il dessinoit en un quart d'heure sa taille & ses habits qu'il disposoit d'une maniere grande, & d'un goût exquis. Il donnoit ensuite ce dessein à d'habiles gens qu'il avoit chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avoient envoyés exprès à la priere de van Dyck. Ses éleves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvoient aux draperies, il repassoit légérement dessus, & y mettoit en très-peu de tems, par son intelligence, l'art & la vérité que nous y admirons.

Pour ce qui est des mains, il avoit chez lui des personnes à ses gages de l'un & de l'autre sexe qui lui servoient de modele.

Je cite cette conduite de van Dyck plutôt pour satisfaire la curiosité du lecteur, que pour la lui proposer à suivre : qu'il en prenne ce qu'il en trouvera de bon, & qui sera selon son génie, & qu'il laisse-là le reste. Pour moi hors ce travail d'une heure seulement, tout m'en plairoit, une heure est bien peu.

Je dirai ici en paſſant que rien n'eſt ſi rare que de belles mains, tant pour le deſſein que pour la couleur; ainſi il eſt bon de ménager quand on le peut, l'amitié de quelque femme qui ſe faſſe un plaiſir de ſervir de modele. Le moyen de les avoir eſt d'en bien louer la beauté; & cependant ſi vous trouvez occaſion de copier des mains d'après van Dyck, ne la manquez pas. Il les a faites d'une délicateſſe ſurprenante & d'une couleur admirable.

Pour copier avec profit les manieres qui ont approché le plus près de la nature, comme ſont celles de Titien & de van Dyck, il faut en copiant s'imaginer que leurs tableaux ſont la nature; les regarder d'un peu de loin dans cette intention, & dire en ſoi-même: De quelle couleur, & de quelle teinte me ſervirois-je pour un tel endroit, puis s'approcher du tableau, & voir ſi on auroit bien ou mal rencontré, & ſe faire enſuite comme une loi des choſes que nous aurions découvertes, & que nous ne pratiquions auparavant qu'avec incertitude.

Mais je reviens au portrait, & je crois

qu'il eſt à propos avant que de mettre les couleurs, d'obſerver les premiers momens qui ſont d'ordinaire les plus agréables & les plus avantageux, & de les donner en garde à ſa mémoire pour s'en ſervir ſur la fin du travail; parce que le modele las d'avoir été long-tems dans la même place a épuiſé les eſprits qui ſoutenoient au commencement l'agrément des parties, & qui portoient au teint un ſang plus vif, & une couleur plus fraîche. Enfin il faut joindre à la vérité la poſſibilité vraiſemblable & avantageuſe, laquelle bien loin d'ôter la reſſemblance lui doit ſervir d'ornement. Dans cette vue il eſt à propos de commencer par obſerver le fond du teint, ce qu'il eſt dans les clairs, & ce qu'il eſt dans les ombres; les ombres étant belles à proportion des clairs: il faut, dis-je, obſerver ſi le teint eſt très-vif, s'il y a du jaune, & où il eſt placé; parce qu'ordinairement ſur la fin du travail l'ennui répand un jaune par-tout, qui vous fait oublier ce qui en étoit coloré, & ce qui ne l'étoit pas, à moins que vous ne l'ayez bien obſervé auparavant. C'eſt pour cela que

dès que vous commencerez à travailler pour la ſeconde fois, il faut promptement mettre des couleurs par-ci par-là, telles que vous les voyez dans ces premiers momens qui ſont toujours les plus beaux.

Le plus ſûr moyen pour juger des couleurs, c'eſt la comparaiſon; & pour juger du teint, rien n'eſt meilleur que de le comparer avec du linge qui en ſera voiſin, ou que l'on mettra auprès du naturel s'il en eſt beſoin : ce qui ſoit dit ſeulement pour ceux qui n'ont que peu de pratique du naturel.

Enfin votre portrait étant dans l'état que vous êtes capable de le mettre par le jugement que vous aurez fait du naturel, & par l'imitation qui s'en voit ſur votre toile; il vous reſte encore une choſe à faire, c'eſt de mettre le portrait auprès du modele, afin que dans une diſtance raiſonnable vous puiſſiez juger définitivement par la comparaiſon que vous en devez faire s'il ne manque rien pour l'entiere perfection de votre ouvrage.

La Politique.

Mais ce n'eſt point aſſez de prendre toutes les précautions qui font réuſſir un portrait & qui le rendent bon, il faut encore prendre celles qui le font croire tel. En France, quelque merveilleux que ſoit un portrait, s'il n'a eſſuyé la critique des femmes, & s'il n'a leur approbation, il eſt de rebut & demeure dans l'oubli; parce que la complaiſance qu'on a pour elles fait répéter comme un écho, le jugement qu'elles en auront fait. En France les Dames ſont les maîtreſſes, elles y décident ſouverainement, & les bagatelles qui ſont de leur goût, détruiſent les grandes manieres. Elles ſeroient capables de pervertir Titien & van Dyck, s'ils étoient encore au monde, & qu'ils fuſſent contraints de travailler pour elles. Ainſi pour éviter les chagrins qui viennent de ces ſortes de jugemens inconſidérés, il eſt bon de mettre en uſage quelque ſorte de politique ſelon les gens & les occaſions.

Il ne faut jamais faire voir ſon ébauche ſi ce n'eſt aux Peintres de ſes amis pour

en apprendre leur ſentiment. Il eſt même fort à propos de ne faire voir aucun ouvrage fini que dans ſa bordure, & après avoir été verni.

Il ne faut pas non plus en préſence du modele demander le ſentiment des gens qui ne s'y connoiſſent pas : parce que regardant le modele d'une vue & le voyant d'une autre dans le tableau, ils ſeront d'avis que l'on raccommode les parties que leur imagination leur repréſente défectueuſes. Vous aurez beau vous efforcer de leur faire connoître vos raiſons, comme on n'aime pas ordinairement à ſe dédire & à faire croire par-là qu'on eſt capable de ſe tromper, vous ne les aurez jamais favorables.

C'eſt pourquoi le meilleur eſt de ne leur point donner occaſion de décider, ou s'ils vous préviennent par leur ſentiment, ſervez-vous de quelque artifice pour éluder un long, ennuyeux, & inutile raiſonnement. Faites-leur croire, par exemple, ou que l'ouvrage n'eſt pas achevé, ou qu'ils ont quelque raiſon & que vous y allez retoucher, ou quelqu'autre choſe ſemblable qui ait la vertu de les faire taire prompte-

ment. Vous ſavez ce que Vaſari dit de Michel-Ange en pareille rencontre. Le Pape ayant été dans l'attelier de Michel-Ange pour voir une figure de marbre qu'il lui avoit fait faire, & ne s'y connoiſſant pas autrement, demanda tout bas à ſon maître de chambre ce qu'il lui en ſembloit; lequel ayant répondu que le nez étoit trop gros, fit dire auſſi-tôt au Pape tout haut, & comme de lui-même, que le nez étoit trop gros. Michel-Ange, qui s'étoit apperçu de l'affaire, dit au Pontife qu'il avoit raiſon, & qu'il alloit le raccommoder en ſa préſence. Et ayant pris un marteau d'une main & un ciſeau avec de la poudre de marbre de l'autre, il ſe mit devant ſon ouvrage en action de travailler, & après avoir coigné en l'air ſur ſon ciſeau, & laiſſé tomber à meſure la poudre qu'il avoit amaſſée, il ſe retourna, & dit au Pape : *Adeſſo Santiſſimo Padre che gliene pare ? O Signor Michel-Angelo,* (s'écria le Pape) *gli avete dato la vita.* Appelles ne demandoit point d'avis, il ſe tenoit, dit Pline, derriere ſa toile; & pour avoir trouvé celui d'un cordonnier raiſonnable, & avoir corrigé le

défaut

défaut de la couroye, ce misérable artisan en devint si superbe qu'il se mit à railler le Peintre d'une cuisse qu'il ne trouvoit pas à son gré : ce qui obligea Appelles de lui dire d'un ton méprisant, que le jugement du cordonnier ne passoit pas la sandale. Ainsi quand même ceux qui se mêlent de juger vous parleroient juste sur le défaut de quelques parties, il est bon d'en profiter adroitement sans trop les écouter ni leur laisser croire qu'ils aient raison ; car ils abuseroient de votre docilité, & les louanges que vous donneriez à leurs bons avis, vous en attireroient de mauvais & de téméraires.

Il faut en ceci beaucoup d'art & d'honnêteté de la part du Peintre, lequel doit faire grande distinction des personnes qui lui parlent, & qui lui disent leurs sentimens sur ses ouvrages.

DU COLORIS.

J'AI fait imprimer autrefois un dialogue sur le coloris, (1) où j'ai tâché de faire

(1) Il se trouve inséré dans un recueil de divers ouvrages de M. Piles, sur la Peinture & le coloris, réimprimé à Paris chez Jombert, en 1755.

voir ſes prérogatives, & le rang qu'il devoit tenir parmi les autres parties de la Peinture. Mais comme les traités qui regardent cet art, & que je donne préſentement au public, ſont écrits par principes, j'ai cru que je devois réduire dans la même forme celui du coloris; afin que cette partie ſi néceſſaire à toutes les autres, s'accorde à faire un tout avec elles, & que le lecteur en juge avec plus de facilité.

Pluſieurs en parlant de Peinture, ſe ſervent indifféremment des mots de couleur, & de coloris, pour ne ſignifier qu'une même choſe; & quoique pour l'ordinaire ils ne laiſſent pas de ſe faire entendre, il eſt bon néanmoins de tirer ces deux termes de la confuſion, & d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un & par l'autre.

La couleur eſt ce qui rend les objets ſenſibles à la vue.

Et le coloris eſt une des parties eſſentielles de la Peinture, par laquelle le Peintre ſait imiter les apparences des couleurs de tous les objets naturels, & diſtribuer aux objets artificiels la couleur qui leur eſt la plus avantageuſe pour tromper la vue.

Cette partie comprend la connoiſſance des couleurs particulieres, la ſympathie & l'antipathie qui ſe trouvent entr'elles, la maniere de les employer, & l'intelligence du clair-obſcur.

Et comme il me paroît que cette même partie n'a été que très-peu ou point du tout connue d'un grand nombre des plus habiles Peintres des deux derniers ſiecles, je crois être obligé d'en donner autant que je le puis la véritable idée pour en ſoutenir le mérite.

Il y en a encore qui confondent la couleur ſimple avec la couleur locale, quoiqu'il y ait entr'elles une grande différence : car la couleur ſimple eſt celle qui toute ſeule ne repréſente aucun objet comme le blanc pur, c'eſt-à-dire, ſans mélange ; le noir pur, le jaune pur, le rouge pur, le bleu, le verd & les autres couleurs dont le Peintre charge d'abord ſa palette, & qui lui ſervent enſuite à faire les mélanges dont il a beſoin pour arriver à une fidele imitation.

Et la couleur locale eſt celle qui par rapport au lieu qu'elle occupe, & par le ſecours de quelque autre couleur repré-

ſente un objet ſingulier ; comme une carnation, un linge, une étoffe, ou quelque objet diſtingué des autres. Elle eſt appellée locale ; parce que le lieu qu'elle occupe l'exige telle, pour donner un plus grand caractere de vérité aux autres couleurs qui leur ſont voiſines. Ceci ſoit dit par occaſion de la couleur ſimple & de la couleur locale ; je reprends le fil de ma matiere.

Le Peintre doit conſidérer que comme il y a deux ſortes d'objets, le naturel ou celui qui eſt vrai, & l'artificiel ou celui qui eſt peint, il y a auſſi deux ſortes de couleurs, la naturelle & l'artificielle. La couleur naturelle eſt celle qui nous rend actuellement viſibles tous les objets qui ſont dans la nature ; & l'artificielle eſt un mélange judicieux que les Peintres compoſent des couleurs ſimples qui ſont ſur leur palette, pour imiter la couleur des objets naturels.

Le Peintre doit donc avoir une parfaite connoiſſance de ces deux ſortes de couleurs, de la naturelle, afin qu'il ſache ce qu'il doit imiter ; & de l'artificielle, pour en faire une compoſition & une teinte ca-

pable de repréſenter parfaitement la couleur naturelle.

Il faut qu'il ſache encore que la couleur naturelle comprend trois ſortes de couleurs, 1°. la couleur vraie de l'objet ; 2°. la couleur réfléchie ; 3°. la couleur de la lumiere. Et quant aux couleurs artificielles il en doit connoître la valeur, la force & la douceur ſéparément & par comparaiſon, afin d'exagérer par les unes, & d'affoiblir par les autres, quand la compoſition du ſujet le demande de cette ſorte.

C'eſt pourquoi il faut faire réflexion qu'un tableau eſt une ſuperficie plate, que les couleurs n'ont plus leur premiere fraîcheur quelque tems après qu'elles ſont employées ; qu'enfin la diſtance du tableau lui fait perdre de ſon éclat & de ſa vigueur ; qu'ainſi il eſt impoſſible de ſuppléer à ces trois choſes, ſans l'artifice que la ſcience du coloris enſeigne ; & qui eſt ſon principal objet.

Un habile Peintre ne doit point être eſclave de la nature : il en doit être arbitre & judicieux imitateur : & pourvu qu'un tableau faſſe ſon effet, & qu'il impoſe agréa-

blement aux yeux ; c'eſt tout ce qu'on en peut attendre à cet égard, & c'eſt ce que le Peintre ne ſauroit faire, s'il néglige le coloris. Or comme il eſt certain qu'un tout ne peut être parfait s'il lui manque quelque partie, & qu'un Peintre n'eſt pas habile en ſon art, s'il ignore quelqu'une des parties qui le compoſent, je blâmerai également un Peintre pour avoir négligé le coloris, comme pour n'avoir pas diſpoſé ſes figures auſſi avantageuſement qu'il le pouvoit faire, ou pour les avoir mal deſſinées.

Cependant il n'y a point dans la Peinture de partie où la nature ſoit toujours bonne à imiter telle que le hazard la préſente. Cette maîtreſſe des arts nous conduit rarement par le plus beau chemin ; elle nous empêche ſeulement de nous égarer. Il faut que le Peintre la choiſiſſe ſelon les regles de ſon art, & s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il doit corriger celle qui lui eſt préſentée. Et de même que celui qui deſſine n'imite pas tout ce qu'il voit dans un modele défectueux, & qu'au contraire il change en des proportions

convenables les défauts qu'il y trouve; de la même maniere, le Peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui s'offrent indifféremment à ses yeux, il ne doit choisir que celles qui lui conviennent: & s'il le juge à propos, il y en ajoute d'autres qui puissent produire un effet tel qu'il l'imagine pour la beauté de son ouvrage. Il songe non seulement à rendre ses objets chacun en particulier, beaux, naturels & vrais: mais encore il a soin de l'union du tout-ensemble: tantôt il diminue de la vivacité du naturel; & tantôt il enchérit sur l'écla & sur la force des couleurs qu'il y trouve, afin d'exprimer plus vivement & plus véritablement le caractere de son objet sans l'altérer. Il n'y a que les grands Peintres, & en très-petit nombre, qui ayent pénétré dans l'intelligence de cet artifice. Ainsi bien loin que cette savante exagération énerve la fidélité de l'imitation, au contraire elle sert au Peintre pour jetter plus de vérité en ce qu'il imite d'après nature.

Je prie le lecteur d'observer, que dans ce discours, en parlant généralement de la Peinture, du dessein ou du coloris, je

les ſuppoſe toujours dans toute leur perfection.

Ceux qui tâchent de donner atteinte au coloris diſent qu'on ne peut s'empêcher d'accorder au deſſein une correction dans ſes proportions, une élégance dans les contours, & une délicateſſe dans les expreſſions; & que l'école romaine, qui étoit celle de Raphaël, a toujours recherché ces trois choſes avec avidité, comme les premieres & les plus parfaites intentions de la nature; ne faiſant d'ailleurs qu'un cas médiocre du coloris : qu'ainſi le Peintre ne ſauroit mieux faire, que de regarder le deſſein comme ſon objet eſſentiel, & le coloris comme un acceſſoire.

Je réponds premiérement, que les premieres intentions de la nature ne ſont pas moins dans le coloris que dans le deſſein, & que du reſte il eſt vrai que les trois qualités que l'on vient d'attribuer au deſſein, en relevent l'excellence : mais il eſt vrai auſſi que le Peintre a commencé d'étudier en Peinture par les acquérir; & il faut ſuppoſer qu'il les poſſede dans la plus grande perfection qu'il eſt poſſible. Mais ce ne

ſont point ces qualités qui conſtituent le Peintre ce qu'il eſt. Elles le commencent en attendant leur perfection du coloris par rapport au tout qu'ils doivent compoſer enſemble.

Dieu en créant le corps a fourni une ample matiere aux créatures de le louer, & de le reconnoître pour leur auteur : mais en les rendant colorés & viſibles, il a donné lieu au Peintre de l'imiter dans ſa toute-puiſſance, & de tirer comme du néant une ſeconde nature qui n'avoit l'être que dans leur idée. En effet, tout ſeroit confondu ſur la terre, & les corps ne ſeroient ſenſibles que par le toucher, ſi la diverſité des couleurs ne les avoit diſtingués les uns des autres.

Le Peintre qui eſt un parfait imitateur de la nature, pourvu de l'habitude d'un excellent deſſein, comme nous le ſuppoſons, doit donc conſidérer la couleur comme ſon objet principal, puiſqu'il ne regarde cette même nature que comme imitable, qu'elle ne lui eſt imitable que parce qu'elle eſt viſible, & qu'elle n'eſt viſible que parce qu'elle eſt colorée.

Il me ſemble donc qu'on peut regarder le coloris comme la différence de la Peinture ; & le deſſein, comme ſon genre. De la même façon que la raiſon eſt la différence de l'homme, parce qu'elle le conſtitue dans ſon être, qu'elle le diſtingue d'avec les autres animaux, & qu'elle le met au-deſſus d'eux.

Car puiſque les idées des choſes ne doivent ſervir qu'à nous les tirer du cahos & de la confuſion, il eſt néceſſaire de les concevoir par ce qu'elles ont de particulier & qui ne convient à aucune autre choſe. De concevoir le Peintre par ſes inventions, c'eſt n'en faire qu'un avec les poëtes : de le concevoir par la perſpective, comme ont écrit quelques-uns, c'eſt ne le pas diſtinguer d'avec le mathématicien ; par les proportions & les meſures des corps, c'eſt le confondre avec le Sculpteur & le Géometre. Ainſi quoique l'idée parfaite du Peintre dépende du deſſein & du coloris tout enſemble, il faut ſe la former ſpécialement par le coloris ; d'autant que par cette différence qui le rend un parfait imitateur de la nature, on le démêle d'entre

ceux qui n'ont que le deſſein pour objet, & dont l'art ne peut arriver à cette parfaite imitation où conduit la Peinture, & où l'on ne peut concevoir qu'un Peintre.

Parmi les arts qui ont le deſſein commun avec la Peinture, on peut nommer la ſculpture, l'architecture & la gravure; & voici comme elles ſe définiſſent.

La Peinture eſt un art, qui ſur une ſuperficie plate imite, par le moyen des couleurs, tout les objets viſibles. Il y en a de pluſieurs ſortes, on la diviſe ordinairement en

Peinture { à la Moſaïque, à Fraiſque, à Détrempe, à Huile, au Paſtel, en Miniature, & en Email.

La ſculpture eſt un art, qui par le moyen du deſſein & de la matiere ſolide, imite les objets palpables de la nature. On diviſe cet art ordinairement en

Sculpture { de Ronde-boſſe, de Bas-relief.

L'architecture est un art, qui par le dessein & par des proportions convenables, imite & construit toutes sortes d'édifices. On divise cet art ordinairement en

Architecture { Civile, &
Militaire.

La gravure est un art qui, par le moyen du dessein & de l'incision sur les matieres dures, imite les lumieres & les ombres des objets visibles. On divise cet art ordinairement en

Gravure { en Bois,
au Burin,
à l'Eau-forte,
& à la maniere Noire.

La maniere noire inventée depuis peu; est ainsi appellée; parce qu'au lieu de préparer la planche en la polissant, on la prépare par une gravure fine (1) croisée dans tous les sens & uniforme, qui l'occupe entiérement, en sorte que si on l'imprimoit

(1) Voyez le *traité de la gravure à l'eau forte & au burin*, &c. par *Abraham Bosse*, dont le sieur *Jombert*, Libraire à Paris, a donné une édition augmentée considérablement, en 1745.

après ſa préparation, on en tireroit une empreinte très-forte, & également noire par-tout.

La gravure noire eſt donc celle qui au lieu de burin, pour former les traits & les ombres, ſe ſert de bruniſſoir pour tirer les objets de l'obſcurité en leur diſtribuant peu-à-peu les lumieres qui leur conviennent.

On laiſſe la liberté d'attribuer à la ſculpture ou à la gravure le travail qui eſt ſur les pierres fines; néanmoins on les appelle ordinairement pierres gravées. Ce qui me paroît de plus vraiſemblable, c'eſt que les auteurs de ces ſortes d'ouvrages étoient ſculpteurs & graveurs tout enſemble.

Sans ſe donner la peine de définir toutes ces diviſions, il eſt aiſé de voir que le deſſein qui eſt leur genre, c'eſt-à-dire, qui eſt commun entr'elles, & déterminé par une différence particuliere qui conſtitue chaque art dans ſon eſſence.

La fin du Peintre & du ſculpteur eſt bien l'imitation; mais ils y arrivent par différentes voies, le ſculpteur par une matiere ſolide, en imitant la quantité réelle des ob-

jets ; & le Peintre en imitant avec des couleurs la quantité & la qualité apparente de tout ce qui eſt viſible : en ſorte qu'il eſt obligé non ſeulement de plaire aux yeux, mais encore de les tromper en tout ce qu'il repréſente.

On objecte ordinairement à cela, que le deſſein eſt le fondement du coloris, qu'il le ſoutient, que le coloris en dépend, & qu'il ne dépend en rien du coloris : puiſque le deſſein peut ſubſiſter ſans le coloris, & que le coloris ne peut ſubſiſter ſans le deſſein, & par conſéquent que le deſſein eſt plus néceſſaire, plus noble & enfin plus conſidérable que le coloris.

Mais il eſt aiſé de faire voir que cette objection ne conclut rien d'avantageux pour le deſſein au préjudice du coloris : au contraire on fait voir par-là que le deſſein, tout ſeul, comme on le ſuppoſe, n'eſt le fondement du coloris, & ne ſubſiſte avant lui que pour en recevoir ſa perfection par rapport à la Peinture, & il n'eſt pas ſurprenant que ce qui reçoit ait ſon être & ſubſiſte avant ce qui doit être reçu.

Il en eſt ainſi de toutes les matieres qui

doivent être diſpoſées avant que de recevoir leur perfection des formes ſubſtantielles. Le corps de l'homme, par exemple, doit être entiérement formé & organiſé avant que l'ame y ſoit reçue, & c'eſt avec cet ordre que Dieu fit le premier homme. Il prit de la terre, il y mit toutes les diſpoſitions néceſſaires : puis il créa l'ame qu'il y infuſa pour le perfectionner & pour en faire un homme. Ce corps ne dépendoit point de l'ame pour ſubſiſter, puiſqu'il étoit avant l'ame : cependant il n'y a perſonne qui voulût ſoutenir que le corps fût la partie de l'homme la plus noble & la plus conſidérable; la nature commence toujours par les choſes les moins parfaites, & l'art qui en eſt l'imitateur ſuit la même regle. D'abord le Peintre ébauche ſon ſujet par le moyen du deſſein, & le finit enſuite par le coloris qui en jettant le vrai ſur les objets deſſinés, y jette en même tems la perfection dont la Peinture eſt capable.

A l'égard d'être plus ou moins néceſſaire pour faire un tout, les parties eſſentielles ſont également néceſſaires, il n'y a point d'homme ſi l'ame n'eſt jointe au

corps, auſſi n'y a-t-il point de Peinture ſi le coloris n'eſt joint au deſſein.

Mais ſi l'on regarde le deſſein ſéparément & comme un inſtrument dont on a beſoin en toutes rencontres dans la plupart des arts, on pourroit par l'utilité qui en revient l'eſtimer davantage que le coloris; de la même maniere que l'on eſtimeroit un gros diamant beaucoup plus qu'une plante, quoique la moindre de toutes les plantes ſoit plus noble & plus eſtimable en elle-même, que toutes les pierres précieuſes enſemble.

Comme tout le monde court à l'utile, & que l'on enviſage les choſes de ce côté là, il ne faut pas s'étonner ſi le deſſein étant plus d'uſage, & par conſéquent plus utile dans le monde par les démonſtrations dont on ſe ſert dans les mathématiques, & par les deſſeins, qui quoique légers font connoître les penſées des ouvrages que l'on propoſe, on l'eſtime davantage.

Mais en rejettant le coloris, il n'y a rien dans le deſſein que le ſculpteur ne puiſſe faire; & ces choſes conſidérées par rapport à un ouvrage de Peinture, demeureront

sont toujours imparfaites ſans le ſecours du coloris, lequel met le Peintre au-deſſus du ſculpteur, & fait que les objets peints avec intelligence, reſſemblent plus parfaitement aux véritables.

On ne peut s'empêcher néanmoins d'accorder un deſſein parfait, tel que nous le ſuppoſons, & que nous le voyons dans l'antique, pluſieurs marques d'élévation qui ont partagé les curieux ſur le choix des tableaux dont ils ont compoſé leur cabinet. En effet ſelon les ſujets & les figures que les anciens ſculpteurs ont voulu repréſenter, on remarque dans les ſculpteurs antiques du terrible ou du gracieux, du ſimple ou de l'idéal d'un grand caractere; mais toujours du ſublime & de la vraiſemblance. Toutes ces qualités jettent les eſprits dans un grand doute ſur la préférence que l'on doit donner aux tableaux qui ſont ou mieux deſſinés que coloriés, ou mieux coloriés que deſſinés. Cependant ce que nous avons dit du coloris à l'égard d'un ouvrage de Peinture, ne permet pas que nous préférions les tableaux mieux deſſinés que coloriés, pourvu que dans ceux-ci le deſſein

n'y ſoit point trop mal. La raiſon de cela eſt que le deſſein ſe trouve ailleurs que dans les tableaux, il ſe rencontre dans les bonnes eſtampes, dans les ſtatues & dans les bas reliefs. Mais une belle intelligence de couleurs ne ſe trouve que dans un très-petit nombre de tableaux.

Ainſi ſuppoſé que je vouluſſe faire un cabinet, j'y ferois entrer toutes ſortes de tableaux où je verrois de la beauté dans quelque partie que ce ſoit : mais je préférerois ceux du Titien aux autres, par la raiſon que je viens de dire, & le prix dont les curieux payent les ouvrages de ce Peintre favoriſe tout-à-fait mon ſentiment. Il eſt vrai que quelques-uns ſe fondent ſur l'eſtime que l'on a pour les deſſeins en général, & ſur le grand nombre de perſonnes qui ayant regardé le deſſein par rapport à ſon utilité, en ont pris quelque habitude manuelle & beaucoup d'amour : ainſi pour ſortir de cette difficulté, il faut ſavoir ce que l'on entend par le mot de deſſein.

Par rapport à la Peinture, le mot de deſſein n'a que deux ſignifications. Premiérement, l'on appelle deſſein la penſée

d'un tableau, laquelle le Peintre met fur du papier ou fur de la toile, pour juger de l'ouvrage qu'il médite : & de cette maniere l'on peut appeller du nom de deffein non-feulement une efquiffe, mais encore un ouvrage bien entendu de lumieres & d'ombres, ou même un petit tableau bien colorié. C'eft de cette forte que Rubens faifoit prefque tous fes deffeins, & que la plupart de ceux du Titien, qui font prefque tous à la plume, ont été exécutés. 2°. L'on appelle deffein les juftes mefures, les proportions & les contours que l'on peut dire imaginaires des objets vifibles, qui n'ayant point de confiftance que l'extrémité même des corps, réfident véritablement & réellement dans l'efprit : & fi les Peintres les ont rendus fenfibles de néceffité indifpenfable par des lignes qui en font la circonfcription, c'eft pour en rendre la démonftration fenfible à leurs éleves, & afin de pratiquer pour eux-mêmes une maniere commode qui les faffe arriver facilement à une extrême correction. Cependant il eft vrai de dire que ces lignes n'ont point d'autre ufage que celui du ceintre

dont se sert l'architecte quand il veut faire un arcade ; ses pierres étant posées sur son ceintre, & son arcade étant construite, il rejette ce ceintre qui ne doit plus paroître non plus que les lignes dont le Peintre s'est servi pour former sa figure, & c'est de cette derniere sorte que l'on doit concevoir le dessein qui fait une des parties essentielles de la Peinture. Mais lorsqu'on ajoute aux contours les lumieres & les ombres, on ne le peut faire sans le secours du blanc & du noir, qui sont deux des principales couleurs dont le Peintre a coutume de se servir, & dont l'intelligence est comprise sous celle du coloris.

J'ai vu néanmoins plusieurs Peintres qui n'ont jamais voulu convenir que la partie de la Peinture qu'on appelle dessein, contienne seulement les proportions & les contours des objets visibles : mais ils disent que cette partie est encore cette seconde sorte de dessein que je viens de définir, c'est-à-dire, la pensée d'un grand tableau que l'on médite, soit que cette pensée ne fût qu'un léger crayon, ou bien qu'on la vît exprimée par le clair-obscur, & par

toutes les couleurs qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont ce deſſein eſt l'eſſai & le racourci.

J'ai cru que la meilleure réponſe que l'on pouvoit faire à ceux qui étoient dans cette opinion, étoit de leur dire, que pour lors le deſſein ne ſeroit plus une des parties de la Peinture : mais qu'il en ſeroit le tout, puiſqu'il contiendroit non-ſeulement les lumieres & les ombres, mais auſſi le coloris & l'invention même : & pour lors il faudroit toujours convenir de nouveaux termes, & demander à ceux qui ſont de l'opinion que je viens de rapporter, comme ils voudroient que l'on appellât la partie du deſſein laquelle trouve les objets qui compoſent une hiſtoire ; & comment ils voudroient encore qu'on nommât cette autre partie du deſſein qui diſtribue les couleurs, les lumieres & les ombres. Ainſi, ſans entrer ici dans une plus grande explication, il eſt aiſé de voir qu'il n'importe pas de quelle façon l'on appelle les choſes, pourvu que l'on s'entende, & que l'on convienne de leur nom.

Il eſt donc certain que ſans ſe mettre

dans l'embarras de chercher de nouveaux termes auxquels on auroit de la peine à s'accoutumer, il vaut mieux s'en tenir à ceux dont on eſt convenu depuis long-tems.

Cependant il n'eſt pas raiſonnable de paſſer ici ſous ſilence les prérogatives du deſſein dont les principales ſont : 1°. Qu'il ſert à faire beaucoup de choſes utiles tout ſeul, avant la jonction du coloris. Ce qui fait qu'une infinité de perſonnes ſe contentent d'avoir quelque habitude du deſſein ſans ſe ſoucier du coloris. 2°. Qu'il donne un goût pour la connoiſſance des arts, & pour en faire juger du moins juſqu'à un certain point. Ce qui oblige de regarder cette partie comme néceſſaire à l'éducation des jeunes gentilshommes à qui on donne ordinairement des maîtres à deſſiner, comme on en donne pour écrire. 3°. Que cette partie qui en contient pluſieurs autres conſidérables, comme la connoiſſance des muſcles extérieurs, la perſpective, la poſition des attitudes, les expreſſions des paſſions de l'ame pourroient être par conſéquent conſidéré comme un tout, plutôt que comme une partie ſéparée.

On ne peut nier que toutes ces prérogatives ne ſoient véritables & d'un grand uſage : mais nous regardons ici le deſſein par rapport à l'art de la Peinture, & comme tel, toutes les parties qu'il contient ont beſoin du coloris pour faire un tableau parfait dont il s'agit préſentement. C'eſt pourquoi nous ne regardons pas ici le deſſein avec toutes les parties qu'il renferme, ni comme une partie ſéparée, ni comme un tout accompli, mais comme le fondement & le commencement de la Peinture.

Nous avons dit ci-deſſus, que le clair-obſcur qui n'eſt autre choſe que l'intelligence des lumieres & des ombres étoit compris dans le coloris ; & cependant pluſieurs Peintres n'en veulent pas convenir : car ils diſent, que la raiſon qu'on en donne eſt, que dans le nature la lumiere & le clair-obſcur ſont inſéparables l'un de l'autre. Ils ajoutent qu'on peut dire la même choſe du deſſein : parce que ſans lumiere l'œil ne ſauroit appercevoir ni connoître dans la nature les contours & les proportions des figures. A quoi l'on peut répondre, que les mains peuvent faire en cela

l'office des yeux, & qu'en touchant un corps ſolide elles jugent ſi ce corps eſt rond ou carré, & s'il a quelqu'autre forme, telle qu'elle puiſſe être; donc il s'enſuit que ſans la lumiere on peut connoître dans la nature les contours & les proportions des figures.

Hiſtoire d'un ſculpteur aveugle qui faiſoit des portraits en cire.

A propos de cette queſtion, je rapporterai ici l'hiſtoire aſſez récente d'un ſculpteur aveugle, qui faiſoit des portraits de cire fort reſſemblans. Il vivoit dans le dernier ſiecle: & voici ce que m'en a raconté un homme digne de foi qui l'a connu en Italie, & qui a été témoin de tout ce que vous allez entendre.

L'aveugle, me dit-il, dont vous allez ſavoir l'hiſtoire, étoit de Cambaſſi dans la Toſcane, homme fort bien fait, & qui paroiſſoit âgé d'environ cinquante ans. Il avoit beaucoup d'eſprit & de bon ſens, aimant à parler, & diſant agréablement les choſes. Un jour entr'autres l'ayant rencontré dans le palais Juſtinien où il copioit une ſtatue de Minerve, je pris occaſion de

lui

lui demander s'il ne voyoit pas un peu pour copier auſſi juſte qu'il faiſoit. Je ne vois rien, me dit-il, & mes yeux ſont au bout de mes doigts. Mais encore, lui dis-je, comment eſt-il poſſible que ne voyant goute vous faſſiez de ſi belles choſes ? Je tâte, dit-il, mon original, j'en examine les dimenſions, les éminences & les cavités: je tâche de les retenir dans ma mémoire, puis je porte ma main ſur ma cire, & par la comparaiſon que je fais de l'un & de l'autre, portant & rapportant ainſi pluſieurs fois la main, je termine le mieux que je puis mon ouvrage.

En effet il n'y a aucune apparence qu'il eut le moindre uſage de la vue ; puiſque le Duc de Braciane pour éprouver ce qui en étoit, lui fit faire ſon portrait dans une cave fort obſcure, & que ce portrait fut trouvé très-reſſemblant. Mais quoique cet ouvrage fût admiré de tous ceux qui le voyoient, on ne laiſſa pas d'objecter au ſculpteur que la barbe du Duc étoit un grand avantage pour le faire reſſembler, & qu'il n'auroit pas cette même facilité s'il lui falloit imiter un viſage ſans barbe. Hé

bien, dit-il, qu'on m'en donne un autre. On lui propoſa de faire le portrait de l'une des demoiſelles de la Ducheſſe. Il l'entreprit, & le fit très-reſſemblant. J'ai encore vu de la main de cet illuſtre aveugle, le portrait du feu Roi d'Angleterre Charles Premier, & celui du Pape Urbain VIII. tous deux copiés d'après le marbre très-finis & très-reſſemblans. Ce qui lui faiſoit de la peine, ainſi qu'il l'avouoit, étoit de repréſenter les cheveux où il ne trouvoit pas aſſez de réſiſtance.

Mais ſans aller plus loin nous avons à Paris un portrait de ſa main, & c'eſt celui de feu Monſieur Heſſelin, maître de la chambre aux deniers, lequel en fut ſi content, & trouva l'ouvrage ſi merveilleux, qu'il pria l'auteur de vouloir bien ſe laiſſer peindre pour emporter ſon portrait en France, & pour y conſerver ſa mémoire.

La curioſité que me donna le récit de cette hiſtoire, ne me permit pas de différer plus long-tems à voir ce portrait : & après en avoir obſervé d'abord la phyſionomie, je m'apperçus que le Peintre lui avoit mis un œil à chaque bout de doigt pour

faire voir que ceux qu'il avoit ailleurs lui étoient tout-à-fait inutiles.

J'ai rapporté cette hiſtoire d'autant plus volontiers que je l'ai trouvée digne de la curioſité du lecteur, & propre à démontrer la propoſition dont il s'agiſſoit; ſavoir que l'intelligence du clair-obſcur étoit renfermée dans le coloris.

Il n'y a perſonne en effet qui dans la plus grande obſcurité ne ſente les contours d'un homme, ou d'une ſtatue, & ne juge des éminences & des cavités extérieures en y portant ſeulement la main, au lieu qu'il eſt impoſſible de voir aucune couleur, ni d'en juger ſans lumieres.

On voit par l'hiſtoire de cet aveugle, que ſon art qui étoit tout dans le deſſein, lui avoit donné occaſion de ſatisfaire ſon eſprit, & de ſe conſoler en quelque façon de la perte qu'il avoit faite d'un ſens auſſi précieux que celui de la vue, & que s'il avoit été Peintre, il auroit été privé de cette conſolation : la raiſon en eſt, que la couleur & les lumieres ne ſont l'objet que de la vue, & que le deſſein, comme je l'ai dit, l'eſt encore du toucher.

J'aurois pu rapporter encore ici l'exemple de plus fraîche date du feu ſieur Buret, l'un des plus habiles ſculpteurs de l'académie : car ſelon le témoignage de quelques perſonnes dignes de foi, il devint aveugle à l'âge d'environ vingt-cinq ans, par une petite vérole qui lui ayant ôté entiérement la vue, ne put lui ôter le plaiſir de ſe conſoler en lui laiſſant la faculté de travailler, comme avoit fait l'aveugle de Cambaſſi.

Ce ſeroit ici le lieu où le traité du clair-obſcur devroit être placé, comme partie eſſentielle du coloris; mais ce traité étant de quelque étendue, on a jugé à propos de le mettre à la fin de ce traité du coloris (1) & d'y renvoyer le lecteur, afin de lui laiſſer prendre une idée plus diſtincte de cette intelligence des lumieres & des ombres.

L'accord des couleurs & leur oppoſition ne ſont pas moins néceſſaires dans le coloris, que l'union & la cromatique dans la muſique.

Cet accord & cette oppoſition des cou-

(1) Voyez ci-après le traité du clair-obſcur.

leurs viennent de deux cauſes, de leur qualité ſenſible & originaire, & de leur mélange. Leurs qualités ſenſibles procedent de la participation qu'elles ont avec l'air & avec la terre. Celles qui ſont aëriennes ont entr'elles une légéreté qui les rend amies, comme le blanc, le beau jaune, le bleu, la laque, le verd, & autres ſemblables couleurs dont on en fait une infinité qui peuvent toujours être en ſympathie.

Et celles qui ſont terreſtres ont au contraire une peſanteur qui par le mélange abſorbe la douceur & la légéreté des aëriennes.

Il eſt difficile de trouver la véritable raiſon phyſique, pourquoi une couleur eſt aërienne ou terreſtre. Il eſt pourtant aiſé de conclure que les couleurs lumineuſes ſont douces & aëriennes, & qu'en les mêlant enſemble elles s'accordent entre elles: mais il eſt conſtant auſſi que certaines couleurs belles, douces & lumineuſes, bien loin de s'accorder, ſe détruiſent par le mélange; tel eſt le bel outremer accompagné de blanc, avec le

beau jaune & le beau vermillon. Et quoique ces couleurs ſeules auprès l'une de l'autre ſoient d'un grand éclat, elles font, lorſqu'elles ſont mêlées, une couleur de terre la plus vilaine du monde.

De-là on peut tirer cette conſéquence, qu'une des plus grandes preuves de la ſympathie & de l'antipathie qui eſt entre les couleurs placées l'une auprès de l'autre, ſe tire de la troiſieme couleur qui réſulte du mélange des deux qui l'ont compoſée; car ſi cette troiſieme couleur compoſée marque par ſa ſaleté la deſtruction des deux qui la compoſent, il faut inférer que ces deux couleurs ſont antipathiques; ſi au contraire leur mélange fait une teinte douce & agréable, qui tienne de leur premiere qualité, c'eſt une marque infaillible de leur harmonie.

Le corps des couleurs eſt encore un autre principe pour juger de leur deſtruction par le mélange. Car il y a des couleurs qui ont tant de corps, qu'elles ne peuvent ſouffrir aucune autre couleur, ſans la dépouiller preſqu'entiérement de ſes qualités naturelles : telles ſont l'ocre

de Rut, la terre-d'ombre, l'indigo, & d'autres à proportion.

Mais quand l'art & la raiſon n'exigeroient pas les accords des couleurs, la nature nous les montre, & y oblige preſque toujours ceux même qui ne la copient que ſervilement. Car ſoit que l'on conſidere la lumiere ou directe ſur les jours, ou réfléchie dans les ombres, elle ne peut ſe communiquer qu'en communiquant ſa couleur qui eſt tantôt d'une façon & tantôt d'une autre. Nous en avons l'expérience dans la lumiere du Soleil, qui eſt à midi bien différente en qualité de ce qu'elle eſt le ſoir ou le matin; la lune a tout de même une couleur particuliere, auſſi bien que la lueur du feu, ou celle d'un flambeau.

Avant que de quitter cet article qui regarde l'harmonie dans le coloris, je dirai que les glacis ſont un très-puiſſant moyen pour arriver à cette ſuavité de couleurs ſi néceſſaire pour l'expreſſion du vrai. Peu de gens les entendent : parce que l'on n'en acquiert ordinairement la connoiſſance, que par une longue expérience

accompagnée d'un bon jugement. Trop heureux celui qui en voyant les ouvrages des grands maîtres, a le talent de pénétration à cet égard.

Je dirai encore, pour inſtruire les amateurs de Peinture qui n'ont point de pratique en cet art, que les glacis ſe font avec des couleurs tranſparentes ou diaphanes, qui par conſéquent ont peu de corps, leſquelles ſe paſſent en frottant légérement avec une broſſe ſur un ouvrage peint de couleurs plus claires que celles qu'on fait paſſer par-deſſus, pour leur donner une ſuavité qui les mette en harmonie avec d'autres qui leur ſont voiſines.

Après avoir parlé de l'union des couleurs, il eſt bon de dire deux mots de leur oppoſition. Les couleurs ſont oppoſées entr'elles, ou dans leur qualité naturelle, & comme telle couleur ſimplement; ou en lumiere & ombre, comme faiſant partie du clair-obſcur.

L'oppoſition dans la qualité des couleurs s'appelle antipathie. Elle eſt entre des couleurs qui voulant dominer l'une ſur l'autre, ſe détruiſent par leur mélange,

comme l'outremer & le vermillon; & la contrariété qui eſt dans le clair-obſcur n'eſt qu'une ſimple oppoſition de la lumiere à l'ombre ſans aucune deſtruction.

Car encore qu'il n'y ait rien, par exemple, qui paroiſſe plus oppoſé que le blanc & le noir, dont l'un repréſente la lumiere, & l'autre la privation de la lumiere, ils conſervent cependant dans leur mélange, une eſpece d'amitié qui n'eſt ſuſceptible d'aucune deſtruction. Le blanc & le noir enſemble font un gris doux qui tient de l'une & de l'autre couleur; & ce qui paroîtra comme noir par oppoſition au blanc tout pur, ſemblera comme blanc, ſi on le met auprès d'un grand noir.

L'on doit raiſonner de la même maniere à l'égard de toutes les autres couleurs, où le plus ou le moins de lumiere ne change rien à leur qualité.

Il eſt conſtant que cette union & cette oppoſition ſe trouvent entre certaines couleurs : mais la difficulté d'en bien expliquer la cauſe, fait que je renvoie le Peintre ſtudieux à ſes propres expériences, & aux ſolides réflexions qu'il doit faire ſur les

ouvrages les plus beaux en ce genre, & qui ſont très-rares, parce que les tableaux harmonieux ſont en petit nombre. En effet depuis près de 300 ans que la Peinture eſt reſſuſcitée, à peine peut-on compter ſix Peintres qui aient bien colorié; au lieu que l'on en comptera pour le moins trente qui ont été très-bons deſſinateurs. La raiſon de cela eſt que le deſſein a des regles fondées ſur des proportions, ſur l'anatomie & ſur une expérience continuelle de la même choſe; au lieu que le coloris n'a point encore de regles bien connues, & que l'expérience qu'on y fait étant preſque toujours différente, à cauſe des différens ſujets que l'on traite, n'a pu encore en établir de bien préciſes. Ainſi je ſuis perſuadé que le Titien a tiré plus de ſecours de ſa longue & ſtudieuſe expérience avec la grande ſolidité de ſon jugement, que d'aucune regle démonſtrative qu'il eût établie dans ſon eſprit, pour lui ſervir de fondement. Je ne dirai pas la même choſe de Rubens; celui-ci cédera toujours au Titien pour les couleurs locales : mais pour les principes de l'har-

monie, il en avoit trouvé de ſolides qui le faiſoient opérer infailliblement pour l'effet & pour l'accord du tout enſemble.

Suppoſé ce que je viens de dire de Titien & de Rubens, ceux qui veulent devenir habiles dans le coloris, ne ſauroient mieux faire que de regarder les tableaux de ces deux grands maîtres, comme autant de livres publics capables de les inſtruire. Il n'y a qu'à bien examiner leurs ouvrages, les copier pendant quelque tems pour les bien comprendre, & faire deſſus toutes les remarques qu'on croira néceſſaires pour s'en faire des principes.

Mais il eſt vrai auſſi que toutes ſortes de perſonnes ne ſont pas capables d'entendre tous les livres & d'en profiter, il faut pour cela avoir l'eſprit tourné d'une maniere à ne remarquer que ce qui eſt remarquable, & à pénétrer les véritables cauſes des effets que l'on admire dans les beaux ouvrages.

Il y a des Peintres qui ont copié le Titien durant beaucoup de tems, qui l'ont examiné avec ſoin, & qui ont fait deſſus

toutes les réflexions dont ils ont été capables : mais qui pour n'avoir pas fait celles qu'ils devoient, ne l'ont jamais compris. Et c'eſt pour cela que les copies qu'ils ont faites avec tout le ſoin poſſible, & qu'ils croyoient dans une grande exactitude, ſont encore fort éloignées de la conduite qui ſe trouve dans les originaux. Quelques-uns des plus habiles & très-capables de ſolides réflexions les font copier pour jouir de la vue de ces belles choſes, & pour en profiter, & cela eſt très-louable : mais s'ils vouloient ſe donner la peine d'en copier eux-mêmes du moins les plus beaux endroits, ils les pénétreroient tout autrement que par la ſimple vue, & le profit qu'ils y cherchent en ſeroit ſans comparaiſon plus grand.

Il eſt vrai que les originaux & tous les tableaux bien entendus de lumieres & de couleurs ſont rares, & la difficulté de les avoir pour quelque tems eſt aſſez grande. Mais l'amour eſt ingénieux, & quand on aime véritablement on ne trouve rien de difficile. Enfin pour obtenir les bonnes graces de la Peinture, le plus sûr

moyen eſt de les mériter par les ſoins, par le travail, & par les réflexions que demande cet art; & par ces moyens on acquiert infailliblement l'intelligence & la facilité. Il eſt conſtant que l'on trouve peu de bons tableaux à copier. Mais ſi l'on ne peut avoir toujours des originaux, que l'on ſe contente de belles copies, que l'on en choiſiſſe ſeulement les bons endroits, & qu'on néglige ſi l'on veut le reſte, que l'on voie ſouvent les cabinets des particuliers : mais celui du Roi, & de Monſeigneur le duc d'Orléans, toutes les fois que l'on pourra.

Nous avons encore la gallerie du palais de Luxembourg qui eſt un des plus beaux ouvrages de Rubens; & Rubens eſt, ce me ſemble, celui de tous les Peintres qui a rendu le chemin qui conduit au coloris plus facile & plus débarraſſé. L'ouvrage dont je parle eſt la main ſecourable qui peut tirer le Peintre du naufrage où il ſe feroit innocemment engagé.

J'ai toujours eſtimé cet ouvrage comme une des plus belles choſes qui ſoient dans l'Europe, ſi l'on en retranchoit en pluſieurs

endroits le goût du deſſein, dont il n'eſt pas queſtion préſentement. Je ſais bien que tout le monde n'eſt pas de mon ſentiment ſur les ouvrages de Rubens, & que d'un fort grand nombre de Peintres & de curieux qui s'oppoſoient de toutes leurs forces à mes ſentimens, lorſque je déterrai, (ſi je l'oſe dire ainſi) le mérite de ce grand homme qui n'étoit regardé que comme un Peintre peu au-deſſus du médiocre. De ces gens-là, dis-je, il en eſt encore reſté qui ſans diſtinction des différentes parties de la Peinture, c'eſt-à-dire, du coloris même, dont il s'agit ici, n'eſtiment que la maniere romaine, le goût du Pouſſin, & l'école des Caraches.

Ceux donc qui ſont reſtés, comme je viens de dire, dans leurs mêmes ſentimens, objectent entr'autres choſes, qu'on trouve peu de vérité dans les ouvrages de Rubens, quand on les examine de près; que les couleurs & les lumieres y ſont exagérées; que ce n'eſt qu'un fard, & qu'enfin ce n'eſt point ainſi que l'on voit ordinairement la nature.

Il eſt vrai que c'eſt un fard: mais il

ſeroit à ſouhaiter que les tableaux qu'on fait aujourd'hui, fuſſent tous fardés de cette ſorte. L'on ſait aſſez que la Peinture n'eſt qu'un fard, qu'il eſt de ſon eſſence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet art, eſt le plus grand Peintre. La nature eſt ingrate d'elle-même, & qui s'attacheroit à la copier ſimplement comme elle eſt & ſans artifice, feroit toujours quelque choſe de pauvre & de très-petit goût. Ce que l'on nomme exagération dans les couleurs & dans les lumieres, eſt l'effet d'une profonde connoiſſance de la valeur des couleurs, & une admirable induſtrie qui fait paroître les objets peints plus vrais (s'il faut ainſi dire) que les véritables mêmes. C'eſt dans ce ſens que l'on peut dire que dans les tableaux de Rubens l'art eſt au-deſſus de la nature, laquelle ſemble en cette occaſion n'être que la copie des ouvrages de ce grand Peintre : & quand les choſes, après avoir été bien examinées, ne ſe trouveroient pas juſtes, comme on les ſuppoſe, qu'importe après tout, pourvu qu'elles le paroiſſent ; puiſque la fin de la Peinture

n'eſt pas tant de convaincre l'eſprit que de tromper les yeux.

Cet artifice paroîtra toujours merveilleux dans les grands ouvrages; car c'eſt lui qui dans les diſtances proportionnées à la grandeur des tableaux, ſoutient le caractere des objets particuliers & du tout enſemble ; & ſans lui, en s'éloignant de l'ouvrage, l'ouvrage s'éloigne du vrai, & tombe dans l'inſipidité de la Peinture ordinaire. C'eſt dans ces grands ouvrages, où l'on voit que Rubens a rendu cette ſavante exagération plus heureuſe & plus ſenſible ; mais principalement à ceux qui ſont capables d'y faire attention, & de l'examiner : car aux perſonnes qui ne s'y connoiſſent que peu, rien n'eſt plus caché que cet artifice.

Celui qui de tous les diſciples de cet rare homme a le plus profité des inſtructions de ſon maître, a été van Dyck, & l'on ne peut en parlant de Rubens ſe diſpenſer de faire un cas particulier de cet illuſtre diſciple; puiſque s'il n'a pas eu tant de génie que ſon maître pour les grandes exécutions, il l'a ſurpaſſé en certaines

taines finesses de l'art, & il est constant qu'il a fait généralement parlant, ses portraits plus délicats, & d'une liberté de pinceau au-dessus de tout ce qui s'est fait en ce genre.

Après avoir exposé sincérement ce que je pense sur le coloris, & sur les parties qui en dépendent, il me reste encore à répondre à ceux qui croient qu'on ne peut posséder tout ensemble le dessein & le coloris, & la plus forte raison qu'ils en donnent, c'est, disent-ils, qu'en s'attachant au coloris on néglige le dessein, & que les charmes de celui-ci font oublier la nécessité de l'autre.

A quoi il est aisé de répondre, que si cela arrive ainsi, ce n'est pas la faute du coloris, mais de l'esprit qui a trop peu d'étendue pour s'appliquer à deux choses en même-tems. Ce ne sont pas de ces sortes d'esprits que demande la Peinture; elle n'admet pour ses favoris que ceux qui sont capables d'embrasser plusieurs objets, ou qui sont si bien tournés, & qui savent si bien se ménager, qu'ils ne s'attachent qu'aux choses qui doivent augmenter par degrés

leurs connoiſſances. Les nouvelles études qu'ils entreprennent ne leur font point oublier celles qu'ils ont déja faites ; au contraire ils fortifient les unes par les autres, & s'efforcent de les acquérir toutes comme des moyens néceſſaires pour arriver à leur fin. C'eſt de ce caractere qu'étoit l'eſprit de Raphaël. L'ordre & la netteté avec laquelle il concevoit les choſes, ne lui ont jamais permis de rien oublier ; il augmentoit toujours ſes connoiſſances, & fortifioit les nouvelles lumieres qu'il acquéroit, par celles qu'il avoit déja acquiſes.

Après la connoiſſance des couleurs, vient celle de leur emploi, de leur ménagement, & de leur travail ; & dans l'exercice de ces trois choſes conſiſte la plus grande ſatisfaction du Peintre.

Seneque, en parlant de l'agrément de la Peinture, dit, que le plaiſir qu'elle donne en peignant eſt bien plus grand que celui que l'on reçoit de l'ouvrage, lorſqu'il eſt entiérement fini. Je ſuis abſolument de cet avis, parce qu'en travaillant on manie à ſon gré les principes, & les ſecrets de l'art : on leur commande (pour ainſi dire)

& chacun les fait obéir ſelon l'étendue de ſa capacité & de ſon génie ; au lieu que l'ouvrage étant fait, il commande à ſon auteur & le contraint de ſe contenter du ſuccès, en quelque état qu'il puiſſe être.

Voici quelques maximes touchant l'emploi des couleurs.

Pline dit, que les anciens peignoient avec quatre couleurs ſeulement, dont ils compoſoient leurs teintes. Mais il eſt à croire que ce n'étoit que pour préparer le fond à recevoir les couleurs qui donnent la fraîcheur, la vigueur & l'ame à l'ouvrage.

Il faut apprendre à bien voir la nature pour la bien repréſenter. Il y a deux manieres de la colorier, la premiere dépend de l'habitude que ceux qui commencent à peindre ſe forment, & l'autre comprend la véritable connoiſſance des couleurs dont on ſe ſert, ce qu'elles valent l'une auprès de l'autre, & le juſte tempérament de leur mélange pour imiter les diverſes couleurs de la nature.

La mémoire de l'homme eſt ſouvent bornée à un petit nombre d'idées au-delà

desquelles il est contraint de répéter. Le Peintre n'a qu'un moyen d'éviter l'ennui de la répétition, c'est d'avoir recours à la source inépuisable de la nature. Il est même bon de prévenir là-dessus les momens de ses besoins, & de faire d'après le vrai des études différentes des objets naturels extraordinaires dans tous les genres de Peinture, & sur du papier huilé afin de s'en servir dans l'occasion.

L'harmonie de la nature dans ses couleurs, vient de ce que les objets participent les uns des autres par les réflets. Car il n'y a point de lumiere qui ne frappe quelque corps, & il n'y a point de corps éclairé qui ne renvoie sa lumiere & sa couleur en même-tems; selon le degré de la vivacité de la lumiere, & la variété de la couleur. Cette participation des réflets dans la lumiere & dans la couleur, fait cette union de la nature, & cette harmonie que le Peintre doit imiter; d'où il s'ensuit que le blanc & le noir sont rarement bons dans les réflets.

La variété des teintes à peu près dans le même ton, employée sur une même figure,

& souvent sur une même partie, avec modération, ne contribue pas peu à l'harmonie.

Le tournant des parties & les contours qui se perdent insensiblement dans leur fond, & qui s'y évanouissent avec prudence, lient les objets & les tiennent dans l'union, principalement en ce qu'il semble conduire nos yeux au-delà de ce qu'ils voient, & les persuader qu'ils voient ce qu'ils ne voient pas; c'est-à-dire, la continuité que l'extrémité leur cache.

L'exagération des couleurs à laquelle le Peintre est obligé d'avoir recours à cause de la superficie de son fond, de la distance de son ouvrage, & du tems qui diminue toutes choses, doit être ménagée de maniere qu'elle ne fasse point sortir l'objet de son caractere.

Il faut éviter autant qu'on le peut de répéter la même couleur dans le même tableau, mais on peut bien en approcher par principe d'union & d'élégance. Il y en a un bel exemple dans le tableau des nôces de Cana de Paul Veronese, où l'on voit plusieurs blancs & plusieurs jaunes renfermés harmonieusement.

L'œil ſe laſſe des mêmes objets, il aime la variété bien entendue; & en toutes choſes la répétition eſt la mere du dégoût.

En Peinture comme en autre matiere, les choſes ne valent que par comparaiſon. La pratique & l'expérience rendent ſavant en cette partie.

Le mélange de certaines couleurs qui en diminue la force, ou qui les met en harmonie avec d'autres, leur donne le nom de couleurs rompues. On peut en faire une infinité de ſortes: & Paul Veroneſe s'y eſt ſi heureuſement attaché, qu'il peut ſervir d'un bon modele en cette partie.

Il eſt à remarquer que pour y réuſſir, il a affecté de ſe ſervir de couleurs lumineuſes qu'il a rendues ſenſibles par des fonds encore plus lumineux. Il avoit beaucoup de goût pour les étoffes travaillées & d'une couleur douce; & ſa plus grande dépenſe étoit pour en acheter, afin de les peindre d'après le vrai.

Il y a lieu de s'étonner qu'avant Raphaël, & même de ſon tems, les Peintres fuſſent ſi jaloux de leurs contours, qu'ils n'avoient aucun ſoin de les lier avec leur

fond, & qu'ils n'euſſent pas entendu parler de la maniere dont les anciens auteurs louent ces paſſages fondus d'un objet à un autre.

Il y a apparence en effet qu'ils n'en avoient pas ouï parler, & qu'ils ne ſavoient rien de meilleur que d'obſerver leur régularité dans la préciſion des contours, tant il eſt vrai qu'il y a des tems & des pays où l'on ſuit aveuglément les manieres qui s'y pratiquent, & où les plus habiles gens entraînent leurs éleves qui les regardent comme infaillibles. D'où il eſt aiſé de juger que c'eſt un grand bonheur à ceux qui ſe deſtinent à la Peinture, que de tomber ſous la diſcipline d'un habile homme. Mais voici ce qui arrive pour l'ordinaire.

Après que l'étudiant s'eſt acquis dans le deſſein autant de capacité qu'il eſt néceſſaire, & après qu'il s'eſt déterminé à embraſſer la profeſſion de Peintre, il ſe met ordinairement ſous la diſcipline d'un maître dont il ſuit les ſentimens, & dont il copie les ouvrages; d'où il arrive infailliblement que dans la ſuite ſes yeux & ſon eſprit s'accoutument tellement aux

ouvrages de ſon maître, qu'il voit tout le reſte de ſa vie la nature colorée comme ſon maître s'eſt accoutumé de la peindre. Mais ce qui eſt d'extraordinaire, c'eſt que ſuppoſé que le maître & l'éleve voient la nature très-mal, c'eſt-à-dire, d'une autre couleur qu'elle n'eſt en effet, & qu'on leur préſente des tableaux du Titien ou de quelque autre bon coloriſte, ils admireront les tableaux & continueront cependant d'employer les mêmes teintes & le même coloris dont ils ont accoutumé de ſe ſervir, tant leur habitude a prévalu, & tant il eſt difficile de la quitter.

Que peut-on conclure de-là; ſinon qu'il faut que l'habitude leur ait gâté les yeux, ou que le Peintre ne prenne pas aſſez de ſoin de ſe corriger: mais un changement total eſt fort rare, parce qu'il eſt certain que d'un côté l'habitude cauſe de l'altération dans les organes, & que d'un côté il eſt très-difficile de changer une maniere à laquelle on eſt accoutumé, & où l'on trouve de la facilité dans l'exécution, pour en prendre une autre dont l'acquiſition coûteroit beaucoup de peine.

Que

Que l'éleve s'examine là-deſſus ; & que ſans perdre courage après avoir reconnu la bonne voie, il s'efforce de la ſuivre.

Par le peu de choſes que je viens de dire touchant l'exercice actuel de la Peinture, j'avoue que j'en paſſe beaucoup ſous ſilence qui regardent l'exécution & la pratique : mais comme je n'ai appris ce que j'en pourrois communiquer qu'en examinant avec beaucoup de réflexions les ouvrages des grands Peintres, & ſur-tout ceux de Titien & de Rubens ; & que les ſtudieux de Peinture peuvent puiſer à la même ſource; je les renvoie à ces deux Peintres, à Rubens premiérement, parce que les principes en ſont plus ſenſibles & plus aiſés à pénétrer ; puis à Titien qui ſemble avoir encore paſſé la lime par-deſſus, c'eſt-à-dire, en un mot que le Titien a fait ſentir dans une diſtance légitime, plus de vérité & de préciſion dans ſes couleurs locales, ayant laiſſé à Rubens le talent des grandes compoſitions, & l'artifice de faire entendre de plus loin l'harmonie de ſon tout-enſemble.

DU CLAIR-OBSCUR.

LA ſcience des lumieres & des ombres qui conviennent à la Peinture, eſt une des plus importantes parties, & des plus eſſentielles de cet art. Nous ne voyons que par la lumiere & la lumiere attire & attache plus ou moins fortement nos yeux, ſelon qu'elle frappe diverſement les objets de la nature. Le Peintre, qui eſt imitateur de ces mêmes objets, doit donc connoître & choiſir les effets avantageux de la lumiere, pour ne pas perdre les ſoins qu'il aura pris d'ailleurs pour ſe rendre habile.

Cette partie de la Peinture contient deux choſes, l'incidence des lumieres & des ombres particulieres, & l'intelligence des lumieres & des ombres générales, que l'on appelle ordinairement le Clair-obſcur : & quoique ſelon la force des mots, ces deux choſes n'en paroiſſent qu'une ſeule, elles ſont néanmoins fort différentes ſelon les idées qu'on s'eſt accoutumé d'y attacher.

L'incidence de la lumiere conſiſte à ſavoir l'ombre que doit faire & porter un

corps ſitué ſur un tel plan, & expoſé à une lumiere donnée. (Et c'eſt une connoiſſance que l'on acquiert facilement dans tous les livres de perſpective auxquels on peut avoir recours.) Ainſi par l'incidence des lumieres l'on entend les lumieres & les ombres qui appartiennent aux objets particuliers. Et par le mot de clair-obſcur, l'on entend l'art de diſtribuer avantageuſement les lumieres & les ombres qui doivent ſe trouver dans un tableau, tant pour le repos & pour la ſatisfaction des yeux, que pour l'effet du tout-enſemble.

L'incidence de la lumiere ſe démontre par des lignes que l'on ſuppoſe tirées de la ſource de la même lumiere ſur un corps qu'elle éclaire. Elle force & néceſſite le Peintre à lui obéir : au lieu que le clair-obſcur dépend abſolument de l'imagination du Peintre. Car celui qui invente les objets eſt maître de les diſpoſer d'une maniere à recevoir les lumieres & les ombres telles qu'il les deſire dans ſon tableau, & d'y introduire les accidens & les couleurs dont il pourra tirer de l'avantage. Enfin comme les lumieres

& les ombres particulieres ſont compriſes dans les lumieres & dans les ombres générales, il faut regarder le clair-obſcur comme un tout, & l'incidence de la lumiere particuliere comme une partie que le clair-obſcur ſuppoſe.

Mais pour une entiere intelligence du clair-obſcur, il eſt bon de ſavoir que ſous le mot de *Clair*, il faut entendre, non-ſeulement ce qui eſt expoſé ſous une lumiere directe, mais auſſi toutes les couleurs qui ſont lumineuſes de leur nature; & par le mot d'*Obſcur*, il faut entendre non-ſeulement toutes les ombres cauſées directement par l'incidence, & par la privation de la lumiere; mais encore toutes les couleurs qui ſont naturellement brunes; en ſorte que ſous l'expoſition de la lumiere même, elles conſervent de l'obſcurité, & ſoient capables de groupper avec les ombres des autres objets. Tels ſont, par exemple, un velour chargé, une étoffe brune, un cheval noir, des armures polies, & d'autres choſes ſemblables qui conſervent leur obſcurité naturelle ou apparente à quelque lumiere qu'on les expoſe.

Il y a encore à obſerver que le clair-obſcur qui renferme & qui ſuppoſe l'incidence de la lumiere & de l'ombre, comme le tout renferme ſa partie, regarde cette même partie d'une maniere qui lui eſt particuliere : car l'incidence de la lumiere & de l'ombre ne tend qu'à marquer préciſément les parties éclairées & les parties ombrées ; & le clair-obſcur ajoute à cette préciſion, l'art de rendre les objets plus de relief, plus vrais & plus ſenſibles. J'ai démontré ailleurs cette propoſition, je n'en répéterai point ici les preuves. Voilà la différence qu'il y a entre le clair-obſcur & l'incidence de la lumiere. Reprenons maintenant l'idée du premier, & diſons que le clair-obſcur eſt l'art de diſtribuer avantageuſement les lumieres & les ombres, & ſur les objets particuliers & dans le général du tableau.

Des moyens qui conduiſent à la pratique du Clair-Obſcur.

Quoique le clair-obſcur comprenne la ſcience de diſtribuer toutes les lumieres & toutes les ombres, il s'entend plus par-

ticuliérement des grandes lumieres & des grandes ombres ramaſſées avec une induſtrie qui en cache l'artifice. C'eſt dans ce ſens que le Peintre s'en ſert pour mettre les objets dans un beau jour, en donnant occaſion à la vue de ſe repoſer d'eſpace en eſpace par une ingénieuſe diſtribution d'objets, de couleurs & d'accidens : trois moyens qui conduiſent à la pratique du clair-obſcur, comme je vais tâcher de le faire voir.

PREMIER MOYEN.

Par la diſtribution des objets.

LA diſtribution des objets forme des maſſes de clair-obſcur, lorſque par une induſtrieuſe œconomie on les diſpoſe de maniere que ce qu'ils ont de lumineux ſe trouve joint enſemble d'un côté, & que ce qu'ils ont d'obſcur ſe trouve lié enſemble d'un autre côté, & que cet amas de lumieres & d'ombres empêche la diſſipation de notre vue. C'eſt ce que le Titien appelloit la grappe de raiſin : parce que les grains de raiſin ſéparés les uns des autres auroient chacun ſa lumiere & ſon ombre également ; & partageant ainſi la vue en

plusieurs rayons, lui causeroient de la confusion : au lieu qu'étant tous rassemblés en une grappe, & ne faisant par ce moyen qu'une masse de clair, & qu'une masse d'ombre, les yeux les embrassent comme un seul objet. Ce que je dis ici de la grappe de raisin ne doit pas être pris grossiérement à la lettre, ni selon l'arrangement, ni selon la forme, c'est une comparaison sensible qui ne signifie autre chose que la jonction des clairs & la jonction des ombres.

SECOND MOYEN.

Par le corps des couleurs.

LA distribution des couleurs contribue aux masses de clairs & aux masses d'ombres, sans que la lumiere directe y contribue en autre chose que de rendre les obscures visibles : cela dépend de la supposition que fait le Peintre, qui est libre d'introduire une figure habillée de brun, qui demeurera obscure malgré la lumiere dont elle peut être frappée, & qui fera d'autant plus son effet qu'elle en cachera l'artifice. Ce que je dis d'une couleur peut

s'entendre de toutes les autres couleurs selon le degré de leur ton, & selon le besoin qu'en aura le Peintre.

TROISIEME MOYEN.

Par les Accidens.

LA distribution des accidens peut servir à l'effet du clair-obscur, ou dans la lumiere, ou dans les ombres. Il y a des lumieres & des ombres accidentelles : la lumiere accidentelle est celle qui est accessoire au tableau, & qui s'y trouve par accident, comme la lumiere de quelque fenêtre, ou d'un flambeau, ou de quelque autre cause lumineuse, laquelle est pourtant inferieure à la lumiere primitive. Les ombres accidentelles sont, par exemple, celles des nuées dans un paysage, ou de quelqu'autre corps que l'on suppose hors du tableau, & qui peut causer des ombres avantageuses. Mais en supposant hors du tableau la cause de ces ombres volantes, pour ainsi parler, il faut bien prendre garde que cette cause supposée soit vraisemblable, & non pas impossible.

Il me semble que ce sont-là trois moyens

dont on peut ſe ſervir pour mettre en pratique le clair-obſcur. Mais en-vain aurois-je parlé de ces moyens, ſi je ne faiſois connoître la néceſſité de la fin où ils conduiſent, je veux dire la néceſſité du clair-obſcur dans la théorie, & dans la pratique de la Peinture.

De la néceſſité du clair-obſcur dans la Peinture.

Entre pluſieurs raiſons qui démontrent cette néceſſité du clair-obſcur, j'en ai choiſi quatre qui m'ont ſemblé les plus eſſentielles.

La premiere eſt priſe de la néceſſité du choix dans la Peinture.

La 2e. de la nature du clair-obſcur.

La 3e. de l'avantage qu'il procure aux autres parties de la Peinture.

Et la 4e. de la conſtitution générale de tous les êtres.

PREMIERE PREUVE,

priſe de la néceſſité du choix.

Le Peintre ne ſe contente pas ordinairement de la nature telle que le hazard la

lui présente, il sait que par rapport à l'usage qu'il en veut faire, elle est presque toujours défectueuse, & que pour la réduire dans un état parfait, il doit recourir à son art qui lui enseigne les moyens de la bien choisir dans tous ses effets visibles. Or la lumiere & l'ombre ne sont pas moins un effet visible de la nature que les contours du corps humain, que les attitudes, que les plis des draperies, & que tout ce qui entre dans la composition d'un tableau : toutes ces choses demandent un choix, & par conséquent la lumiere en demande un aussi : ce choix de la lumiere n'est autre chose que l'artifice du clair-obscur : l'artifice du clair-obscur est donc une partie absolument nécessaire dans la Peinture.

SECONDE PREUVE,

Tirée de la nature du clair-obscur.

Les sens ont cela de commun, qu'ils ont de la répugnance pour tout ce qui trouble leur attention. Ce n'est point assez que les yeux puissent voir, il faut qu'ils embrassent leur objet avec satisfaction, &

que le Peintre éloigne tout ce qui peut leur faire de la peine. Il eſt certain que les yeux ne peuvent être contens lorſque voulant ſe porter ſur un objet, ils en ſont détournés par d'autres objets voiſins que leurs jours & leurs ombres particulieres rendent auſſi ſenſibles que cet objet même : mais il n'eſt pas moins certain qu'il n'y a que l'intelligence du clair-obſcur qui puiſſe procurer à la vue la jouiſſance paiſible de ſon objet : car comme nous avons dit, c'eſt le clair-obſcur qui empêche la multiplicité des angles, & la diſſipation des yeux par le moyen des grouppes de lumieres & d'ombres dont il donne l'intelligence. Ainſi le clair-obſcur eſt d'une extrême conſéquence dans la Peinture.

TROISIEME PREUVE,

Priſe de l'avantage que les autres parties de la Peinture tirent du clair-obſcur.

Il eſt néceſſaire de bien poſer les figures, de les dégrader, de bien jetter une draperie, d'exprimer les paſſions de l'ame, en un mot de donner le caractere à chaque objet par un deſſein juſte & élégant, &

par une couleur locale vraie & naturelle : mais il n'eſt pas moins néceſſaire de ſoutenir toutes ces parties, & de les mettre dans un beau jour, en les rendant plus capables d'attirer les yeux, & de les tromper agréablement par la force & par le repos que l'intelligence des lumieres générales introduit dans un tableau : ce qui prouve l'avantage que les parties de la Peinture en reçoivent, & qui établit par conſéquent la néceſſité du clair-obſcur.

QUATRIEME PREUVE.

Voici encore une preuve qui ſervira à fortifier celles que l'on vient de propoſer, elle eſt tirée de la conſtitution générale de tous les êtres.

Il eſt conſtant que tous les êtres du monde tendent à l'unité, ou par relation, ou par compoſition, ou par harmonie, & cela dans les choſes humaines comme dans les divines; dans la religion comme dans la politique; dans l'art comme dans la nature; dans les facultés de l'ame comme dans les organes du corps. Dieu eſt un par l'excellence de ſa nature; le monde eſt

un; la morale rapporte tout à la Religion qui eſt une, comme la politique rapporte tout au gouvernement d'un Etat. La nature univerſelle conſerve dans toutes ſes productions une unité qui réſulte de pluſieurs membres dans les animaux, & de pluſieurs parties dans les plantes; & l'art ſe ſert de pluſieurs préceptes différens dont il fait un ſeul ouvrage. Les différentes conditions des hommes ſervent pour le commerce & pour la ſociété, comme les différentes roues d'une machine ſe raſſemblent & agiſſent pour un principal mouvement. Les facultés de l'ame ne ſont occupées dans un même moment que d'une ſeule choſe pour la bien faire, & les organes du corps ne peuvent bien jouir dans un même tems que d'un ſeul objet: que ſi on leur en préſente pluſieurs à la fois, ils ne s'attacheront à aucun, & cette multiplicité les partagera, & leur ôtera entiérement la liberté de leur fonction. Si dans un diſcours public deux ou trois perſonnes parlent en même tems du même ton & de la même force, l'oreille ne ſaura auquel entendre, & ne ſera frappée que d'un bruit

confus. De la même maniere ſi l'on préſente à la vue pluſieurs objets ſéparés & également ſenſibles, il eſt certain que l'œil ne pouvant ramaſſer tous ces objets enſemble, aura dans ſa diviſion de la peine à ſe déterminer. Ainſi, comme dans un tableau il doit y avoir unité de ſujet pour les yeux de l'eſprit, il doit pareillement y avoir unité d'objets pour les yeux du corps. Il n'y a que l'intelligence du clair-obſcur qui puiſſe procurer cette unité, ni qui puiſſe faire jouir la vue paiſiblement & agréablement de ſon objet.

Quand je parle de l'unité d'objet dans un tableau, c'eſt par rapport à l'eſpace que l'œil peut raiſonnablement embraſſer ſans être diſtrait par pluſieurs objets ſéparés : ce qui ſe trouve ordinairement dans un petit nombre de figures ; car il y a des tableaux aſſez grands & aſſez chargés d'ouvrage pour contenir juſqu'à trois grouppes de clair-obſcur. Alors les lumieres & les ombres de chaque grouppe étant ſuffiſamment étendues, attirent les yeux & les arrêtent quelque tems, en leur laiſſant néanmoins la liberté de paſſer d'un grouppe à un autre.

Mais ces grouppes d'objets & de clair-obſcur dans un même tableau, ſont tellement des unités, qu'il y en doit avoir un qui domine ſur les autres. C'eſt par cette raiſon que le Peintre eſt obligé d'y faire entrer, autant qu'il ſe peut, les principales figures de ſon ſujet. Ainſi cette ſubordination de grouppes fait encore une unité qu'on appelle le tout-enſemble. Il faut néanmoins remarquer que ces grouppes ne doivent être, ni trop arrangés, ni affectés, ni confus, ni pareils dans leur forme, car il importe peu à la vue que les maſſes de clair-obſcur ſoient en figure convexe ou en figure concave, ou de quelque autre maniere qu'on veuille les repréſenter.

On doit ſeulement obſerver qu'encore que dans les grands ouvrages il faille néceſſairement que les maſſes de clair & les maſſes d'ombres ſe prêtent les unes aux autres un mutuel ſecours, cependant il ne faut pas que les maſſes d'ombres contribuent ſi fort à faire repoſer la vue, qu'elles la laiſſent dans une entiere inaction en faveur des maſſes claires.

Le Peintre doit en cela imiter l'orateur,

qui voulant nous attacher à un endroit qu'il a résolu de nous rendre sensible, fait précéder cet endroit par quelque chose qui lui est inférieur, & après avoir attaché son auditeur à l'objet, ce même orateur le delasse en l'entretenant de quelque chose de modéré, sans le laisser néanmoins sortir de son attention.

Tout de même le Peintre fait briller dans son tableau ses clairs, & les soutient par des masses brunes, qui en reposant les yeux ne laissent pas de les entretenir par des objets moins sensibles.

On peut même introduire quelquefois, mais avec beaucoup de prudence, quelques objets singuliers, bruns dans les masses claires, & quelques objets clairs dans les masses brunes, ou pour en réveiller le trop grand silence, ou pour détacher quelques figures, ou pour ne laisser aucune affectation dans l'ouvrage. Enfin il me paroît qu'il est à propos que le tout se rencontre dans une heureuse disposition comme si le hazard en avoit ainsi ordonné.

J'avoue pourtant qu'il n'est pas donné à tous les Peintres de cacher de cette maniere

niere l'artifice du clair-obſcur & de l'exécuter avec induſtrie. C'eſt une partie qui demande d'autant plus de réflexion & de délicateſſe, qu'elle trouve une nouvelle difficulté dans chaque nouveau ſujet. Elle veut de ces génies qui ſe font ouverture par-tout, & qui ſavent ſortir heureuſement de toutes leurs entrepriſes.

On pourroit ajouter ici pour un ſurcroît de preuve de la force & de la néceſſité du clair-obſcur, les louanges que les Peintres donnent tous les jours aux ouvrages où cette partie ſe fait ſentir, & aux Peintres qui l'ont poſſédée.

En effet, qui fera réflexion ſur les avantages que toutes les parties de la Peinture tirent de celle-ci, avouera qu'un ouvrage de Peinture dénué de clair-obſcur, demeurera foible & inſipide, quelque correct qu'en ſoit le deſſein, & quelque fideles qu'en ſoient les couleurs locales & particulieres. Au lieu qu'un tableau où le deſſein & les couleurs locales ſont médiocres, mais qui ſont ſoutenues par l'artifice du clair-obſcur, ne laiſſera point paſſer tranquillement ſon ſpectateur, il l'appellera, il l'arrêtera

du moins quelque tems, eût-il même de l'indifférence pour la Peinture. Que ne sera-ce point, si avec le clair-obscur les autres parties s'y rencontrent dans un louable degré de perfection, & que l'ouvrage tombe sous les yeux d'un curieux éclairé, ou d'un amateur sensible?

Démonstration de l'effet du clair-obscur.

J'ai cru qu'il ne seroit pas hors de propos de donner ici les principales démonstrations de l'effet du clair-obscur, pour remettre le lecteur au fait de tout ce qui en a été dit.

La premiere figure prouve l'unité d'objet, comme nous l'avons déja fait voir dans le traité de la disposition. Il y a de plus ici une démonstration des objets qui entrent dans le tableau, & qui sont en perspective. Les uns & les autres objets diminuent également de force en s'éloignant du centre de la vision. Toute la différence qui est entre eux, c'est que les objets qui rentrent diminuent de grandeur en s'éloignant du centre de la vision, selon les regles de la perspective; & que ceux qui

s'étendent ſeulement à droite & à gauche, s'effacent par l'éloignement, ſans diminuer de forme ni de grandeur.

La ſeconde figure fait voir comme on doit traiter un objet particulier, pour lui donner du relief, qui eſt d'employer ſur le devant les lumieres les plus vives & les ombres les plus fortes, ſelon les couleurs qui conviennent à cet objet, en conſervant toujours les réflets ſur les tournans du côté de l'ombre.

La troiſieme eſt pour prouver la néceſſité des grouppes pour la ſatisfaction des yeux qui étoit la grande regle du Titien, & qui doit l'être encore aujourd'hui pour ceux qui voudront obſerver dans leur tableau cette unité d'objet, qui avec les couleurs bien entendues en fait toute l'harmonie.

La quatrieme figure eſt une conviction de la néceſſité d'obſerver l'unité d'objet, en formant des grouppes dans la compoſition des tableaux, ſelon leur grandeur, & le nombre des figures; car, comme nous avons dit, pour plaire à l'œil, il faut le fixer par un grouppe dominant, qui par le

moyen des repos que cauſe l'étendue de ſes lumieres & de ſes ombres, n'empêche pas l'effet des autres grouppes, ou objets ſubordonnés; car ſi les objets ſont diſperſés, l'œil ne ſait auquel s'adreſſer d'abord, non plus que l'oreille au diſcours de pluſieurs perſonnes qui parleroient toutes à la fois.

On pourroit ajouter beaucoup d'autres choſes à ce que je viens de dire des lumieres & des ombres, cette matiere étant ſuſceptible d'un plus grand détail. Je me ſuis contenté de donner ici; ſelon mon ſens, l'idée du clair-obſcur, de faire voir en général les différens moyens de le pratiquer, & de prouver ſon abſolue néceſſité dans la Peinture.

Ceux qui voudront en ſavoir davantage, peuvent voir ce que j'en ai écrit dans le commentaire que j'ai fait ſur le Poëme de la Peinture, par du Frenoy (1) ſur le 267 vers, & les 7. ou 8. feuillets ſuivans, & que je n'ai pas cru devoir rapporter ici, y en ayant expoſé la principale ſubſtance.

(1) Ce Poëme latin de Du Frenoy ſur la Peinture, avec ſa traduction en françois & les notes de Mr. de Piles, a été réimprimé chez Jombert, Libraire à Paris en 1751.

Les ſculpteurs auſſi bien que les Peintres, peuvent mettre en pratique l'artifice du clair-obſcur, quand ils en ont occaſion, ou lorſqu'ils ſe la procurent par la diſpoſition de leurs figures, ou par le lieu où doit être placé leur ouvrage. Le cavalier Bernin en a laiſſé des monumens à la poſtérité dans quelques égliſes de Rome, dans leſquelles il a diſpoſé la ſculpture ſelon la lumiere des fenêtres qui devoient l'éclairer. Ou bien il a percé des fenêtres d'une ouverture avantageuſe quand il en a eu la liberté, afin d'en tirer des lumieres qui fiſſent un effet extraordinaire & capable d'entretenir l'attention de ſon ſpectateur. Mais le ſculpteur habile peut encore faire quelque choſe de plus, en ajoutant au clair-obſcur des couleurs locales, s'il en a l'intelligence.

On en peut voir un merveilleux exemple chez Monſieur le Hay, rue de Grenelle, faubourg S. Germain. Ces ouvrages ſont dans deux caiſſes, dont l'une contient le ſujet d'une deſcente de croix, & l'autre l'adoration des Paſteurs. La profonde ſcience & la ſinguliere beauté dont ces deux

ſujets ſont exécutés, m'ont perſuadé que le public ſeroit bien aiſe d'être prévenu de leur deſcription (1), & quoique je l'aie faite avec toute l'exactitude qui m'ait été poſſible, je ne doute pas que les curieux ne la trouvent fort éloignée du ſublime où l'abbé Zumbo, qui en eſt Auteur, l'a porté dans toutes les parties de ſon art.

Ce ſeroit ici le lieu de dire quelque choſe de la vie de cette homme illuſtre mais j'ai cru qu'il étoit plus à propos de la réſerver pour la ſeconde édition que l'on va faire de l'abrégé de la vie des Peintres (2) que j'ai mis au jour. Je me contenterai donc de donner dans ce Volume la deſcription des ſculpteurs dont je viens de parler : on l'a placée ſur la fin du livre pour ne point interrompre l'ordre des traités qui ſont la matiere eſſentielle de cet ouvrage.

De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la Peinture.

LA plupart des habiles Peintres ont pris beaucoup de ſoin, & ont conſommé plu-

(1) Voyez cette deſcription, ci-après.

(2) Cette ſeconde édition que M. *De Piles* ſe propoſoit de faire n'ayant pas eu lieu, les mêmes Libraires en vont inceſſamment donner une nouvelle au public.

ſieurs années à la recherche des connoiſſances qu'ils auroient pu acquérir en peu de tems, s'ils en euſſent trouvé d'abord la véritable voie. Cette vérité que l'expérience a fait ſentir dans tous les âges, regarde ſur-tout la jeuneſſe. C'eſt elle principalement qui dans l'avidité d'apprendre, a beſoin des lumieres qui lui faſſent voir par ordre les progrès qu'elle doit eſpérer pour arriver infailliblement au but qu'elle ſe propoſe.

On peut conſidérer la Peinture comme un beau parterre; le génie comme le fond, les principes comme les ſemences, & le bon eſprit comme le jardinier qui prépare la terre pour y jetter les ſemences dans leurs ſaiſons, & pour en faire naître toutes ſortes de fleurs qui ne regardent pas moins l'utilité que l'agrément.

Il eſt certain que le génie à qui nous devons la naiſſance des beaux-arts, ne ſauroit les conduire à leur perfection ſans le ſecours de la culture; que cette culture eſt impraticable ſans la direction du jugement; & que le jugement ne ſauroit rien faire ſans la poſſeſſion des vrais principes.

Il faut donc ſuppoſer le génie dans toutes nos entrepriſes, autrement on ne fait que languir dans l'exécution. Il eſt vrai que les ſiecles ne ſont pas égaux dans la production des grands génies, & que l'art s'affoiblit faute d'habiles gens. Mais le manque de grands génies ne doit point empêcher que l'on ne cultive ceux qui ſe rencontrent dans tous les tems quels qu'ils puiſſent être. La terre rend à proportion de ſon fond, & de la ſemence qu'on y jette ; de même le génie produira toujours en le cultivant, ſuivant le degré de ſon élévation & de ſon étendue, les uns plus, les autres moins.

Ainſi le génie a pluſieurs degrés, & la nature en donne aux uns pour une choſe, & aux autres pour une autre ; non ſeulement dans la diverſité des profeſſions, mais encore dans les différentes parties d'un même art ou d'une même ſcience. Dans la Peinture, par exemple, l'un aura du génie pour le portrait, ou pour le payſage, pour les animaux, ou pour les fleurs : mais comme toutes ces parties ſe trouvent raſſemblées dans le génie propre à traiter

l'hiſtoire,

l'hiſtoire, il eſt certain que ce génie doit préſider à tous les genres particuliers de la Peinture, d'autant plus que ſi ceux qui les exercent y réuſſiſſent mieux que les autres, c'eſt ordinairement parce qu'ils s'y ſont occupés davantage; & qu'ayant ſenti le talent qu'ils avoient pour cette partie, ils l'ont embraſſée avec plaiſir, & ont eu plus d'occaſions de l'examiner, & de le pratiquer : ce qui ſoit dit ſans faire tort au génie de ceux qui l'ayant aſſez étendu pour réuſſir dans l'hiſtoire, ſe ſont adonnés par occaſion ou par goût à un genre de Peinture plutôt qu'à un autre.

Car la Peinture doit être regardée comme un long pélérinage, où l'on voit dans le cours du voyage pluſieurs choſes capables d'entretenir agréablement notre eſprit pour quelque tems. On y conſidere les différentes parties de cet art, on s'y arrête en faiſant ſon chemin, comme un voyageur s'arrête dans les lieux de repos qui ſont ſur ſa route : mais ſi nous fixions notre demeure dans l'un de ces lieux, parce que nous y aurons trouvé des beautés ſelon notre goût, ou des occaſions ſelon

notre intérêt, & que nous nous contentions de voir de loin, ou d'entendre ſeulement parler du lieu où nous voulions nous rendre, nous demeurerons toujours à l'hotellerie, & nous n'acheverons jamais notre voyage.

C'eſt ce qui arrive infailliblement à ceux qui tendent à la Peinture comme à leur fin, & qui en paſſant par l'étude des parties qu'elle renferme, ſont arrêtés par les charmes qu'ils auront trouvés dans quelques-unes, ſans faire réflexion que l'accompliſſement de la Peinture ne résulte que de la perfection & de l'aſſemblage de toutes les parties qui la compoſent. La queſtion eſt donc de cultiver ce génie qui doit y préſider. Je le demande tout entier, uniquement attaché à ce qui le regarde, évitant les diſſipations capables de le retarder, & libre de toute affaire.

Mais quelque diſpoſition qu'ait un éleve pour être inſtruit, il ſe peut faire que le maître ne ſoit pas diſpoſé pour l'inſtruire; parce que l'apparence d'un juſte intérêt pourroit le retenir dans l'appréhenſion de perdre en peu de jours le fruit d'une lon-

gue expérience en communiquant ſes lumieres, & d'être par ce moyen ou ſurpaſſé, ou du moins égalé par ſon éleve.

Cependant, d'enterrer ſes connoiſſances avec ſoi, ſans vouloir faire d'éleve, eſt une choſe qui n'eſt ni naturelle, ni chrétienne, ni politique; elle n'eſt point naturelle, car le propre de la nature eſt de ſe reproduire elle-même; elle n'eſt point chrétienne, puiſqu'il eſt de la charité d'enſeigner les ignorans, je veux dire ces ſortes d'ignorans à qui Dieu a donné des talens pour apprendre; elle n'eſt point non plus politique, parce que la réputation des maîtres ſe répand & ſe conſerve par celle des diſciples, qui tranſmettent à la poſtérité la gloire de ceux qui les ont inſtruits.

Mais ſuppoſé que parmi les habiles Peintres les plus jeunes aient les raiſons d'intérêt dont j'ai parlé, & qu'on trouvât ces raiſons ſuffiſantes pour les diſpenſer de communiquer leurs lumieres & leurs ſecrets à des éleves; on ne peut du moins excuſer les plus avancés en âge, ni ceux qui ont une réputation établie; parce que n'y ayant rien à riſquer pour eux, ils ne peuvent at-

tendre de leurs bonnes intentions qu'une pleine ſatisfaction d'eux-mêmes, & des louanges de tous les autres.

Il ne s'agit plus que de trouver des moyens qui applaniſſent les difficultés, qui abregent le tems, & qui conduiſent les éleves dans la voie de perfectionner eux-mêmes leur goût & leur génie.

Je ſais bien que les habiles Peintres (je parle de tous en général) je ſais bien, dis-je, que les habiles gens peuvent avoir tenu différentes voies dans leurs études, & qu'ils peuvent par conſéquent conduire leurs diſciples chacun par différens chemins qui meneroient à une même fin. Je ſais bien auſſi qu'il s'en pourroit rencontrer, qui après avoir étudié ſans ordre, & conſumé inutilement pluſieurs années à la recherche de la bonne voie, ne l'ont trouvée que fort tard; & enfin qui après s'être inſtruits & déſabuſés eux-mêmes, ſeroient très-capables de marquer à la jeuneſſe la meilleure voie pour s'avancer dans leurs études. Mais l'étonnement où je ſuis des longues années qu'on emploie ordinairement dans l'étude de cette profeſſion, m'a

donné la liberté de dire ici ce que je penſe des études de la Peinture, & de l'ordre que je ſouhaiterois qu'on y obſervât.

Je ne fixerai point ici l'âge auquel on doit commencer à travailler pour acquérir cet art, parce qu'en toutes ſortes de profeſſions, le génie & l'application font la moitié de l'ouvrage.

Cependant les jeunes gens que l'on deſtine à la Peinture, ne ſauroient ſe mettre trop tôt à deſſiner, parce que leur génie venant à ſe déclarer en pratiquant, on les laiſſe continuer s'ils en ont; ou ſi l'on découvre qu'ils n'en aient point, on les emploie à des choſes auxquelles on les croit plus propres. Mais en cas que leur inclination les porte à continuer du côté de la Peinture; il faut avoir ſoin pendant ces premiers exercices de leur deſſein, qu'ils apprennent à bien lire & à bien écrire; afin qu'ils évitent la trop grande indifférence que la plupart des hommes ont pour la lecture, faute de ſe l'être rendue familiere dans leur jeuneſſe. Et comme c'eſt un ſecours dont les Peintres ont grand beſoin dans leur profeſſion, il eſt bon qu'on leur

donne à lire dans les commencemens des livres agréables & proportionnés à leur âge pour les mettre en goût de lecture. Et dans la suite, à mesure que l'esprit se forme, rien n'apprend à bien penser comme les bons livres.

Du reste à quelque âge que l'on commence la Peinture, chacun y avance plus ou moins selon le degré de son génie. Il y en a qui se sentent attirés par leur génie, & qui le suivent : d'autres en sont entraînés par violence. Il y en a peu de ces derniers ; & ces génies rares, quand il s'en trouve, sont capables de faire en peu de tems de très-grands progrès, & il n'y a point d'âge déterminé pour eux. Mais comme nous devons former ici un plan d'étude, choisissons pour commencer le tems de la premiere jeunesse, comme on fait ordinairement pour conduire un jeune éleve.

Nous apprenons de Pline que lorsqu'Alexandre-le-Grand donna à la Peinture la premiere place parmi les arts libéraux, il ordonna en même tems que les jeunes gens de condition apprendroient à

deſſiner avant toutes choſes. Alexandre ne pouvoit avoir en cela d'autre vue que de former le goût de ſes principaux ſujets, par les diſpoſitions que le deſſein met dans l'eſprit.

En effet le premier fruit du deſſein eſt la juſteſſe qu'il met dans les yeux de ceux qui deſſinent, & ſon premier uſage eſt de faire diſtinguer en général le caractere des objets, & enſuite d'imprimer dans l'eſprit les principes du bon qui ſe trouve dans les beaux-arts : & enfin le goût s'étant formé par un progrès de ces mêmes principes, il eſt bien plus capable de juger des ouvrages de l'art, & de ceux de la nature.

Alexandre qui ne vouloit pas faire des Peintres de tous ces gens de condition, les faiſoit néanmoins commencer de bonne heure à deſſiner; parce qu'il vouloit que le deſſein leur ſervît à juger dans le cours de la vie, de tous les objets que l'occaſion leur préſenteroit.

Les Peintres & les ſculpteurs ont d'autant plus de ſujet de ſuivre cette loi d'Alexandre dans l'emploi des premiers tems de leur jeuneſſe, que le deſſein ne doit pas ſeule-

ment leur ſervir à dire leur avis ſur les ouvrages, mais à faire ceux dont on doit juger.

La premiere choſe que l'on doit conſidérer dans l'acquiſition d'un art que l'on veut exercer toute ſa vie, c'eſt de bien partager ſon tems, & de donner à chaque étude celui qui lui eſt le plus propre. Dans les premiers tems de la jeuneſſe, par exemple, où la raiſon eſt encore foible, & les réflexions hors de ſaiſon, il faut ſe prévaloir de la moleſſe du cerveau, & de la pureté des organes qui ſont ſuſceptibles des impreſſions, & des habitudes qu'on voudra leur faire prendre.

Cela ſuppoſé, il n'y a que deux exercices qui conviennent aux gens de la premiere jeuneſſe. L'un eſt d'accoutumer leurs yeux à la juſteſſe, c'eſt-à-dire, à rapporter fidélement ſur leur papier les dimenſions de l'objet qu'ils copient, & l'autre, c'eſt d'accoutumer leur main au maniement du crayon & de la plume, juſqu'à ce qu'on ait acquis la facilité néceſſaire, laquelle par la pratique s'acquiert infailliblement.

La juſteſſe des yeux & la facilité dans main, ſont les deux portes qui donnent

entrée aux démonſtrations des parties qui conduiſent à l'entiere connoiſſance du deſſein.

Il eſt donc de la derniere conſéquence aux jeunes gens, pour bien commencer la Peinture, & pour y avancer à grands pas, de ne point quitter ces deux premiers exercices qu'ils n'en aient une grande habitude.

Et ſi cet article importe beaucoup aux étudians, il eſt encore d'une plus grande conſéquence à l'académie; car pour peu qu'elle veuille réfléchir ſur ſon avancement, & même ſur le ſoin de ſe maintenir, elle regardera comme une choſe néceſſaire de ne recevoir perſonne pour écolier qui n'ait une ſuffiſante pratique de deſſiner d'après les deſſeins, & d'après les boſſes, c'eſt-à-dire, une ſuffiſante juſteſſe dans les yeux, & une ſuffiſante liberté dans le maniement du crayon, & cela au jugement des officiers en exercice.

La raiſon de mon ſentiment en ceci eſt, que les écoliers ayant été reçus trop jeunes & trop ignorans dans l'école de l'académie, ils y paſſent beaucoup de tems

ſans goût & ſans diſcernement, & enfin ſans faire des progrès remarquables dans leurs études prétendues. Cependant après quelques années, comptant plutôt ſur le tems qu'ils ont paſſé dans l'école de l'académie que ſur le progrès qu'ils y ont fait, ils ſe préſentent témérairement pour concourir aux prix dont ils ſont tout-à-fait indignes. D'où il arrive enſuite que ceux qui prétendent aux prix de Peinture, étant des branches de la même ſouche d'ignorance, produiſent les mêmes fruits, ou mauvais ou inſipides.

Le premier uſage que les jeunes gens doivent faire de ces habitudes, c'eſt d'apprendre la géométrie, parce qu'étant préſentement queſtion de réfléchir & de raiſonner ſur toutes les parties de la Peinture, deſquelles il faut avoir une entiere connoiſſance, & la géométrie apprenant à raiſonner & à inférer une choſe d'une autre, elle nous tiendra lieu de logique, & nous tirera de nos doutes.

Comme la perſpective ſuppoſe la géométrie qui en eſt le fondement, il eſt naturel d'en placer ici l'étude, & de s'y

attacher d'autant plus fortement que le Peintre en tire un principe dont il lui eſt impoſſible de ſe paſſer, quelque ouvrage qu'il veuille entreprendre.

Je ſuppoſe ici que le jeune étudiant ait contracté l'habitude de copier facilement toutes ſortes de deſſeins, & de deſſiner toutes ſortes de tableaux. Cette habitude néanmoins ne peut entrer dans celle du deſſein que comme une diſpoſition néceſſaire pour l'acquérir.

Les choſes étant ainſi, le jeune étudiant doit regarder l'imitation de la belle nature comme ſon but, & doit tâcher de connoître les caracteres extérieurs des formes qu'elle produit. Ainſi pour commencer par le chef-d'œuvre des productions de la nature, qui eſt l'homme, le jeune étudiant doit s'inſtruire de l'anatomie, & des proportions; parce que ces deux parties ſont le fondement du deſſein.

L'anatomie établit la ſolidité du corps; & les proportions en forment la beauté. Les proportions ſont redevables à l'anatomie de la vérité de ſes contours, & l'anatomie doit aux proportions l'exacte régula-

rité de la nature dans ſa premiere intention. Enfin l'anatomie & les proportions ſe prêtent un mutuel ſecours pour réduire le deſſein dans une ſolide & parfaite correction.

Quelque liaiſon que ces deux parties ſemblent avoir entr'elles, il paroît néanmoins que le mieux eſt de commencer par l'anatomie, parce que l'anatomie eſt la fille de la nature, & la proportion la fille de l'art, & que ſi la proportion vient du bon choix, le bon choix tire ſon origine de la nature.

Mais après l'anatomie ſuit l'étude des proportions. Il y a des proportions générales que l'on doit premiérement bien ſavoir; c'eſt-à-dire, celles qui conviennent généralement à chaque partie pour en faire un tout accompli. Il faut ſavoir, par exemple, comment une tête doit être conſtruite, un pied, une main, & enfin tout le corps pour former un homme parfait.

Mais comme la nature eſt différente dans ſes ouvrages, il faut examiner ce qu'elle peut faire de plus beau dans les différens caracteres qui ſe rencontrent dans la vie des hommes, à cauſe de la diverſité des âges, des pays & des profeſſions.

Il eſt vrai que la nature nous offre l'abondance de ſa variété qui eſt infinie : mais comme ſes richeſſes ne ſont pas ſans mélange, il eſt mieux de recourir d'abord à l'antique qui nous fait part du choix exquis qu'il a fait avec une connoiſſance profonde pour tous les états de la vie.

Puiſqu'il eſt conſtant que les figures antiques renferment non-ſeulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les proportions, mais qu'elles ſont encore la ſource des graces, de l'élégance, & des expreſſions : c'eſt une étude d'autant plus néceſſaire qu'elle conduit au chemin de la belle vérité. Il faut s'y exercer ſans avoir égard au tems qu'elle exige pour la bien poſſéder : car puiſque l'antique eſt la regle de la beauté, il la faut deſſiner juſqu'à s'en former une juſte & forte idée, qui ſerve à bien voir la nature, & à la ramener dans ſes premieres intentions, d'où elle s'écarte aſſez ſouvent.

Comme le plus bel exemple que nous ayons dans cette conduite, eſt celle qu'a tenue Raphaël dans ſes ouvrages, il eſt bon de les deſſiner en même tems, afin

qu'il nous ſerve de guide dans l'heureux mélange qu'il a fait de l'antique & de la nature.

Il eſt bon auſſi de remarquer en paſſant que dans l'antique il y a un goût général répandu ſur tous les ouvrages de ces tems-là, & un goût particulier qui caractériſe chaque figure ſelon ſon âge, & ſa qualité. C'eſt au jeune étudiant à faire là-deſſus ſes réflexions en tems & lieu, ſelon la pénétration de ſon jugement.

Suppoſé que l'on ait fait les études dont je viens de parler avec le tems & l'application qu'elles demandent, on doit les conſidérer comme des degrés qui élevent l'eſprit à la connoiſſance du naturel, tel qu'il eſt, & tel qu'il doit être. Nous jugeons par ces premieres études des défauts que le haſard a mis dans un modele, & des perfections qui lui manquent; ainſi nous voyons au travers de nos idées, ce qu'il faut ajouter ou diminuer au naturel pour le rendre dans l'état que nous le deſirons.

C'eſt donc ici le lieu, où l'on doit placer l'étude du modele à laquelle il faut

joindre celle du contraſte, & de la pondération, qui compoſent toutes deux enſemble celle des attitudes.

Comme il eſt néceſſaire en poſant un modele de chercher une attitude qui dans ſon contraſte ſoit naturelle, & faſſe voir de belles parties : il eſt de la même néceſſité de lui donner du relief & de la rondeur. Mais comme le relief & la rondeur d'un objet particulier ne ſuffit pas dans l'aſſemblage de pluſieurs figures, & qu'il faut pour la ſatisfaction des yeux, & pour l'effet du tout-enſemble, qu'il y ait une intelligence de lumieres & d'ombres, qu'on appelle le clair-obſcur, on ne peut ſe diſpenſer d'en acquérir la connoiſſance.

Cette intelligence demande une attention particuliere, & l'on en doit avoir une habitude d'autant plus forte, que le clair-obſcur eſt un des principaux fondemens de la Peinture, que ſon effet appelle le ſpectateur, qu'il ſoutient la compoſition du tableau, & que ſans lui tout le ſoin qu'on auroit pris pour les objets particuliers, ſeroit une peine perdue.

Quand on a une fois bien conçu cette

partie de la Peinture, il eſt bon, pour lui faire prendre de profondes racines dans l'eſprit, de voir avec réflexion les eſtampes des maîtres qui ont le mieux entendu les lumieres & les ombres, & d'en pénétrer l'intelligence.

Il n'eſt pas ſeulement à propos de voir ces eſtampes particulieres pour ſe confirmer dans la connoiſſance du clair-obſcur : mais la vue des belles eſtampes en général, & des deſſeins des grands maîtres, eſt très-utile encore pour nous inſtruire de la maniere dont les plus habiles Peintres ont tourné leurs penſées, dans leurs compoſitions en général, & dans leurs figures en particulier.

Les bonnes eſtampes, auſſi bien que les bons deſſeins, ſont encore très-capables d'échauffer notre génie, & de l'exciter à produire quelque choſe de ſemblable. Chaque objet s'exprime par des traits différens pour faire ſentir ſon caractere ; & quand on a deſſiné d'après les bons maîtres, on s'apperçoit aſſez que ces touches ſpirituelles, & que ces différens traits ſont l'ame des deſſeins : on ſe les imprime dans l'eſprit,

l'eſprit, & l'on acquiert par-là beaucoup plus de diſpoſition & de facilité à remarquer dans la nature la maniere dont on peut exprimer le caractere de chaque objet. Le jeune étudiant doit donc faire ſon poſſible pour nourrir ſes yeux par la vue de ces belles choſes.

Mais pour les imprimer fortement dans la mémoire, & pour les faire entrer bien avant dans ſon eſprit, il eſt bon d'en copier, & d'en extraire le plus beau, & de nous régler en cela ſelon les choſes qui nous manquent, & dont nous avons le plus de beſoin, ou vers leſquelles nous nous ſentons attirés par notre génie. C'eſt dans cette occaſion où des amis éclairés & ſinceres, qui ſouvent connoiſſent mieux que nous-mêmes nos foibles & nos penchans, pourroient nous aider de leurs lumieres, s'ils étoient conſultés.

Juſqu'ici la Peinture & la ſculpture ſe ſont donné la main; parce que je ſuppoſe que le ſculpteur s'eſt exercé à deſſiner ſur le papier, comme je deſire ici que le Peintre pour ſon utilité propre apprenne à modeler.

Il faut préſentement que chacune marche de ſon côté pour arriver heureuſement à leur fin, qui eſt l'imitation de la nature par différens moyens; la ſculpture par le relief de la matiere, & la Peinture par les couleurs ſur une ſuperficie plate. C'eſt de celle-ci que j'ai encore à parler pour achever de la conduire à la fin de ſa carriere.

L'ordre que j'ai indiqué juſqu'ici n'a relation qu'à l'étude du deſſein, & ce qui me reſte à dire regarde principalement le coloris.

Pluſieurs Peintres ſont d'avis que dans l'étude du deſſein on mêle celle du coloris; parce que, diſent-ils, pluſieurs bons deſſinateurs, pour avoir goûté trop longtems les charmes du deſſein, en ont tellement rempli leur eſprit, que le coloris n'y a pu trouver de place; ou qu'étant trop avancés dans la partie du deſſein, ils ſe rebutoient facilement de la pratique du coloris qui leur faiſoit de la peine. Ainſi ils retournoient au plaiſir que leur donnoit l'habitude du deſſein qu'ils avoient contractée; parce qu'on fait volontiers ce qu'on fait facilement.

Il eſt certain que ces réflexions ne ſont pas ſans fondement, & que pour s'accommoder à la foibleſſe des hommes qui ſont preſque tout par habitude, on pourroit permettre dans le cours du deſſein, & par intervalle, le maniement du pinceau & de la couleur aux étudians, afin que s'y étant accoutumés de bonne heure ils n'y trouvaſſent plus que du plaiſir.

Mais ſi l'on veut examiner la ſource de ces inconvéniens, on trouvera qu'elle ne vient pas d'avoir manqué de colorier d'aſſez bonne heure : mais d'avoir mal commencé, je veux dire, d'avoir copié d'abord de mauvaiſes choſes, ou d'avoir été ſous la diſcipline d'un maître qui n'avoit aucuns principes du coloris.

On revient ordinairement d'un mauvais deſſein, cela ſe voit dans tous ceux qui deſſinent, auxquels la pratique & le changement d'objet & de modele fait reprendre une route plus correcte & plus approuvée. Mais rien n'eſt plus rare que le changement d'une mauvaiſe habitude dans le coloris pour en prendre une bonne.

Je ne dis pas que ce changement ſoit

impoſſible ; mais il eſt très-rare. Raphaël a ſuivi les écoles & la pratique des lieux où il a été élevé, comme Léonard de Vinci, Michel-Ange, Jules-Romain & les autres grands Peintres de ces tems-là. Et ils ont ainſi paſſé toute leur vie ſans arriver à l'entiere & à la véritable connoiſſance du bon coloris : & pour parler des gens de notre tems & de notre connoiſſance ; les diſciples de Voüet, qui étoient en grand nombre & qui ne manquoient pas d'eſprit, quelques efforts qu'ils aient faits, n'ont pu ſe défaire de la mauvaiſe pratique qu'ils avoient ſuivie chez leur maître. Nous avons encore l'exemple de pluſieurs jeunes Peintres qui pour avoir commencé par copier quelques tableaux d'un coloris trivial, en retiennent la maniere dans tout ce qu'ils colorient, & s'en font comme un verre, au travers duquel ils voient la nature colorée comme ce qu'ils ont accoutumé de peindre. D'où l'on peut inférer qu'un jeune homme qui commence par copier un tableau mal colorié, avale un poiſon dont il empoiſonnera lui-même tous les ouvrages qu'il fera dans la ſuite.

Cependant un jugement ſolide & une bonne éducation ſont au-deſſus des difficultés, & peuvent même rétablir un goût mal affecté dans l'eſprit d'un homme docile. Ainſi rien n'empêche qu'on ne puiſſe placer ici l'étude du coloris, en laiſſant la liberté à chacun des étudians d'interrompre quelquefois pour ſe déſennuyer l'ordre que je viens d'établir.

Le premier ſoin que demande le coloris d'un jeune étudiant eſt de commencer par copier ce qu'il trouvera de mieux colorié, de plus frais, & de plus librement peint entre les ouvrages des grands maîtres, parmi leſquels Titien, Rubens, & van Dyck tiennent les premiers rangs; pour les premiers commencemens, je croirois qu'on tireroit plus d'utilité en copiant van Dyck, à cauſe qu'en y apprenant le bon coloris on y trouve encore la liberté du pinceau.

Comme le coloris n'eſt eſtimable qu'autant qu'il imite parfaitement la nature, le jeune étudiant, après quelque habitude de la pratique des habiles gens, doit copier auſſi cette même nature, l'examiner & la comparer avec les ouvrages des grands maî-

tres qu'il aura copiés lui-même. Cette pratique accoutumera ſon goût à l'idée du vrai, & ſes yeux à le voir ſans aucuns nuages.

Le jeune Peintre s'étant formé une bonne habitude, & ayant mis ſon goût en état de ne rien appréhender, peut copier des tableaux de toutes les manieres, s'il y trouve d'ailleurs de quoi entretenir l'activité de ſon génie.

Mais une étude très-importante ce ſeroit de faire comme les abeilles qui tirent de pluſieurs bonnes fleurs de quoi compoſer leur miel, & le jeune Peintre à leur imitation doit copier des excellens tableaux ce qu'il y aura de meilleur pour s'en former une bonne maniere. Il doit faire la même choſe d'après les belles productions de la nature, ſoit figures, animaux, ou payſages. Il en fera un recueil auquel il doit avoir recours tant pour ſon propre ſervice dans l'exercice de ſon art, que pour entretenir ſon goût, ou pour nourrir ſa curioſité.

En cet état le jeune Peintre ſe voyant pourvu de toutes choſes, peut voler de ſes propres aîles; & par la lecture, ou

par la réflexion, élever ſes penſées, exercer ſon imagination à compoſer différens ſujets, & dans l'exécution profiter des beautés dont la nature lui préſente le choix dans l'abondance de ſes productions.

Mais qu'il obſerve ſur-tout de ne faire jamais aucun tableau qu'il n'en ait fait une légere eſquiſſe coloriée, dans lequel il puiſſe s'abandonner à ſon génie & en régler les mouvemens dans les objets particuliers, & dans l'effet du tout enſemble.

Cette eſquiſſe ſe doit faire très-vîte quand le Peintre a fixé ſa penſée, pour ne point perdre le feu de ſon imagination. Cette eſquiſſe étant donc toute informe, comme nous le ſuppoſons, on y peut changer, augmenter, ou diminuer, tant pour la compoſition, que pour le coloris. Et quand ſon auteur l'aura réduit, quoique légérement dans l'état qu'il le deſire; il doit avant que d'ébaucher le grand ouvrage, faire toutes les études néceſſaires d'après ce qu'il y a de plus beau dans la nature & dans l'antique qui convienne à ſon ſujet; & deſſiner exactement toutes les parties dans leurs places, afin de s'épargner la

peine & le chagrin de changer & de faire deux fois le même ouvrage. Raphaël faifoit bien davantage : car il coloit plufieurs papiers enfemble de la grandeur de fes tableaux, où après avoir deffiné correctement & mis toutes chofes en place, il calquoit ce carton fur les fonds fur lefquels il devoit peindre.

Cependant s'il arrivoit après toutes ces précautions qu'il fût à propos de changer quelque chofe pour l'effet du tableau, il feroit de la prudence de n'y pas manquer, & la peine en feroit légere n'y ayant rien d'ailleurs à fe reprocher.

Enfin le tableau étant achevé, le Peintre doit confidérer le lieu où il doit être placé, & la diftance d'où il doit être vu, afin de donner à fon ouvrage, par des touches & par des couleurs plus ou moins vigoureufes, la force & la vie qu'il exigera.

De tous les génies, je ne crois pas qu'il y en ait un plus libertin que celui de la Peinture, ni qui fouffre le frein plus impatiemment. Je ne doute pas même, fi l'on en excepte quelques efprits extraordinaires, que plufieurs Peintres, quoique

ſans aucun ordre, ne ſoient parvenus à ſe rendre eſtimables, non pas à la vérité ſans perdre beaucoup de tems dans la diſſipation de leurs études. Mais comme dans une machine la mauvaiſe diſpoſition des roues en retarde le mouvement, de même auſſi les parties de la Peinture mal arrangées par rapport à l'étude qu'on en doit faire, jettent de la confuſion dans l'eſprit & dans la mémoire, & deviennent par ce moyen difficiles à concevoir & à retenir. D'où il paroît que le parti le plus sûr, eſt de mettre un ordre à ſes études, lequel s'accorde avec une raiſonnable liberté.

DISSERTATION,

Où l'on examine ſi la poéſie eſt préférable à la Peinture.

MON deſſein n'eſt pas de ſoutenir que la Peinture l'emporte abſolument ſur la Poéſie; mais je n'ai jamais douté que ces deux arts ne marchaſſent de pas égal, ni que l'un & l'autre ne méritaſſent les mêmes honneurs. J'en ai parlé dans ce ſens-là,

quand l'occaſion s'en eſt préſentée, & je n'ai fait que ſuivre le ſentiment des auteurs les plus célebres. Mais comme les hommes ne s'accordent pas toujours ſur les choſes même les mieux établies, je trouve aujourd'hui des perſonnes illuſtres qui me témoignent de la répugnance à placer la Peinture à côté de la poéſie; & quelque inclination que j'aie à ſuivre leurs avis, je ſuis bien aiſe d'examiner cette matiere avec toute l'application dont je ſerai capable: car ſi je ſuis obligé de me rendre à leur opinion, ils ne déſapprouveront pas que je ne le faſſe qu'après m'être déſabuſé moi-même.

Mon but eſt, non-ſeulement de ne rien dire, que l'on ne trouve établi dans tous les écrivains anciens & modernes qui ont parlé du ſujet de cette diſſertation; mais encore je crois qu'il eſt bon d'avertir qu'en parlant comme je fais de la poéſie & de la Peinture, je les ſuppoſe toujours dans le plus haut degré de perfection où elles puiſſent arriver.

Ce n'eſt donc point la Poéſie que j'entreprends d'attaquer: c'eſt la Peinture que

je veux défendre. Quand à force d'exercice & de réflexions la Peinture & la poésie se furent enfin montrées dans leur plus grand lustre, des hommes d'un génie extraordinaire donnerent au public des ouvrages & des regles en l'un & en l'autre genre pour servir de guide à la postérité, & pour donner une idée de leur perfection. Cependant ces deux arts ont été malheureusement négligés depuis la décadence de l'Empire Romain jusqu'à ces derniers siecles, que Raphaël & le Titien pour la Peinture, comme Corneille & Racine pour la Poésie dramatique ont fait tous leurs efforts pour les ressusciter, & pour les porter à leur premier état.

Il y a néanmoins cette différence, que la poésie n'a fait que disparoître, & qu'elle s'est conservée toute pure dans les ouvrages d'Homere, d'Eschile, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, & dans les regles qu'Aristote & Horace nous en ont laissées. Ainsi il est constant que la route que les poëtes qui sont venus depuis devoient suivre, étoit toute marquée, & que la véritable idée de la poésie ne s'est

point perdue ; ou du moins, il étoit aiſé pour la retrouver de recourir aux ouvrages, & aux regles infaillibles dont je viens de parler. Au lieu que la Peinture a été entiérement anéantie, ſoit par la perte de quantité de volumes, qui, au rapport de Pline, en ont été composés par les Grecs, ſoit par la privation des ouvrages dont les auteurs de ces tems-là nous ont dit tant de merveilles, (car je ne compte que pour très-peu de choſe quelques reſtes de Peinture antique que l'on voit à Rome.)

Si donc il ne s'eſt rien conſervé qui puiſſe nous donner une idée juſte de la Peinture, comme elle ſe pratiquoit anciennement, c'eſt-à-dire, dans le tems que les arts étoient dans leur plus grande perfection, il eſt certain que la poéſie ſe faiſant voir encore aujourd'hui dans tout ſon luſtre, peut jetter dans l'eſprit de ceux qui y ſont le plus attachés, une prévention qui les porte à lui donner la préférence ſur la Peinture.

Car il faut avouer qu'il y a beaucoup de gens d'eſprit qui bien loin de regarder la Peinture du côté de la perfection & de l'eſtime où elle étoit chez les Grecs,

n'ont pas même donné la moindre attention à cet art tel que nous le possédons à présent, & que les derniers siecles l'ont fait renaître : & si ces mêmes personnes sont tant que de regarder quelque ouvrage de Peinture, ils jugent de l'art par le tableau, au lieu qu'ils devroient juger du tableau par l'idée de l'art.

Cependant quoique nous n'ayons point encore recouvré la Peinture dans toute son étendue, & que dans son rétablissement, elle n'ait pu avoir pour guides des principes aussi certains, & des ouvrages aussi parfaits qu'étoient ceux de la poésie; rien n'empêche que nous ne puissions en concevoir une idée juste sur les ouvrages des meilleurs Peintres qui l'ont renouvellée, & sur ce que nous en ont dit ceux mêmes qui nous ont donné les regles de la poésie, comme Aristote & Horace.

Le premier assure dans sa poétique (1) *Que la tragédie est plus parfaite que le poëme épique; parce qu'elle fait mieux son effet & donne plus de plaisir.*

Et dans un autre endroit, il dit (2) *Que*

(1) Chap. 27. (2) Chap. 4.

la Peinture cause une extrême satisfaction. La raison qu'il en rend, *c'est qu'elle arrive si parfaitement à sa fin, qui est l'imitation, qu'entre toutes les choses qu'elle imite, celles mêmes que nous ne pourrions voir dans la nature sans horreur, nous font en Peinture un fort grand plaisir*, il ajoute à cette raison, *Que la Peinture instruit, & qu'elle donne matiere de raisonner, non-seulement aux philosophes, mais à tout le monde.*

Dans ce raisonnement, Aristote qui mesure la beauté de ces deux arts, par le plaisir qu'ils donnent, par la maniere dont ils instruisent, & par celles dont ils arrivent à leur fin, dit que la Peinture donne un plaisir extrême, qu'elle instruit plus généralement, & qu'elle arrive très-parfaitement à la fin. Ce philosophe est donc fort éloigné de préférer la Poésie à la Peinture.

Pour Horace, (1) il déclare nettement que la Poésie & la Peinture ont toujours marché de pas égal, & qu'elles ont eu dans tous les tems le pouvoir de nous représenter tout ce qu'elles ont voulu.

(1) Art. Poët.

Mais quand nous n'aurions pas ces autorités, nos ſens & la raiſon nous diſent aſſez que la Poéſie ne fait entendre aucun événement que la Peinture ne puiſſe faire voir. Il y a long-tems qu'elles ont été reconnues pour deux ſœurs qui ſe reſſemblent ſi fort en toutes choſes, qu'elles ſe prêtent alternativement leur office & leur nom : on appelle communément la Peinture une Poéſie muette, & la Poéſie, une Peinture parlante.

Elles demandent toutes deux un génie extraordinaire qui les emporte plutôt qu'il ne les conduit, & nous voyons que la nature par une douce violence a engagé les grands Peintres & les grands Poëtes dans leurs profeſſions, ſans leur donner le tems de délibérer, & d'en faire choix. Que ſi nous voulons pénétrer dans leurs excellens ouvrages, nous y trouverons une ſecrette influence qui paroît avoir quelque choſe de plus qu'humain. *Il y a un Dieu au dedans de nous-mêmes*, dit Ovide (1) parlant des Poëtes, *lequel nous échauffe en nous agitant*. Et Suidas dit, *que ce fameux*

(1) Faſtes. Liv. 6.

ſculpteur Phidias, & que Zeuxis ce Peintre incomparable, tous deux tranſportés par un enthouſiaſme, ont donné la vie à leurs ouvrages.

La Peinture & la Poéſie tendent à la même fin, qui eſt l'imitation; & il ſemble, dit un ſavant auteur, que non-contentes d'imiter ce qui eſt ſur la terre, elles ayent été juſques dans le ciel obſerver la majeſté des Dieux pour en faire part aux hommes, commes elles peignent les hommes pour en faire des demi-Dieux. C'eſt dans ce ſens-là que Charles-Quint (1) *faiſoit gloire non-ſeulement de s'être rendu des provinces tributaires, mais d'avoir obtenu trois fois l'immortalité par les mains du Titien.*

Toutes deux ſont occupées du ſoin de nous impoſer, & pourvu que nous voulions leur donner notre attention, elles nous tranſportent comme par un effet de magie d'un pays dans un autre. (2)

Leurs propriétés ſont de nous inſtruire en nous divertiſſant, de former nos mœurs,

(1) Ridolfi.

(2) *Et modo Thebis, modo ponat Athenis.*
Hor. Epiſt. 1. Lib. 2.

& de nous exciter à la vertu en repréſentant les héros & les grandes actions. C'eſt ce qui fait dire à Ariſtote, (1) *que les ſculpteurs & les Peintres nous enſeignent à former nos mœurs par une methode plus courte & plus efficace que celle des philoſophes, & qu'il y a des tableaux & des ſculptures auſſi capables de corriger les vices que tous les préceptes de la morale.*

Toutes deux conſervent exactement l'unité du lieu, du tems & de l'objet.

Toutes deux ſont fondées ſur la force de l'imagination pour bien inventer leurs productions, & ſur la ſolidité du jugement pour les bien conduire. Elles ſavent choiſir des ſujets qui ſoient dignes d'elles, & ſe ſervir des circonſtances & des accidens qui les font valoir, comme elles ſavent rejetter tout ce qui leur eſt contraire, ou qui ne mérite pas d'être repréſenté.

Enfin la Peinture & la Poéſie partant du même lieu, tiennent la même route, arrivent à la même fin, & tirent leur plus grande eſtime des premiers tems: où la magnificence & la délicateſſe ont paru avec plus d'éclat.

(1) *Politique R.* 5.

Les Poëtes de ces tems-là ont reçu des honneurs & des récompenſes infinies, ils ont été excité par des prix que l'on donnoit à ceux dont les pieces avoient un ſuccès plus heureux que celles de leurs concurrens : & tous les genres de Poéſie ont eu leurs louanges & leurs protecteurs.

On a vu Virgile & Horace, (1) comblés de bienfaits par Auguſte : Térence en commerce d'amitié avec Lelius & Scipion le vainqueur de Carthage : Ennius chéri de Scipion l'Africain & enterré dans le (2) ſépulcre des Scipions ſur lequel on lui éleva une ſtatue ; Euripide tant de fois applaudi de toute la Grece, (3) élevé aux premiers honneurs par Archelaüs Roi de Macédoine, & regretté des Athéniens par un deuil public ; Homere révéré de toute l'antiquité & ſouvent honoré par des autels & des ſacrifices, (4) Alexandre viſitant le tombeau d'Achille : heureux s'écria-t-il, d'avoir pu trouver un Homere qui chantât ſes louanges ! Ce Prince ne marchoit jamais

(1) *Donat.*
(2) *Cic. pro Archia. Val. Max.*
(3) *Solin. Thomaſſin.*
(4) *Vie d'Homere.*

ſans les œuvres d'Homere, il les liſoit inceſſamment & il les plaçoit même ſous ſon chevet en ſe mettant au lit. (1) Un jour qu'on lui préſenta une caſſette d'un prix ineſtimable, bijou le plus précieux de la dépouille de Darius, ſes courtiſans lui demanderent à quel uſage il la deſtinoit ? A renfermer les œuvres d'Homere, leur répondit-il.

Mais que n'a point fait ce même Alexandre pour les Peintres ? Quelles marques d'eſtime & d'amour ne leur a-t-il point données ? (2) Il ordonna que la Peinture tiendroit le premier rang parmi les arts libéraux, qu'il ne ſeroit permis qu'aux nobles de l'exercer, & que dès leur plus tendre jeuneſſe ils commenceroient leurs exercices pour apprendre à deſſiner. En cela il regardoit le deſſein comme la choſe la plus capable de diſpoſer l'eſprit au bon goût, à la connoiſſance des autres arts & à juger de la beauté de tous les objets du monde.

Il viſitoit ſouvent les Peintres, & pre-

(1) *Plutarque.*

(2) *Pline* 38. 50.

noit plaiſir à s'entretenir avec Apelle des choſes qui regardoient la Peinture. Pline dit, *que touché de la beauté de l'une de ſes eſclaves appellée Campaſpe qu'il aimoit éperduement, il la fit peindre par Apelle ; & s'étant apperçu qu'elle avoit frappé le cœur du Peintre du même trait dont il ſe trouvoit lui-même atteint, il lui en fit un préſent, ne pouvant récompenſer plus dignement cet ouvrage, qu'en ſe privant de ce qu'il aimoit avec paſſion.*

(1) Ciceron rapporte que ſi Alexandre défendit à tout autre Peintre qu'Apelle de le peindre, & à tout autre ſculpteur qu'à Liſippe de faire ſa ſtatue, ce ne fut pas ſeulement par l'envie d'être bien repréſenté ; mais par l'envie qu'il avoit de ne rien laiſſer de lui qui ne fût digne de l'immortalité, & par l'eſtime ſinguliere qu'il avoit pour ces deux arts. Auſſi ne ferai-je point ici de différence entre la Peinture & la ſculpture : car celle-ci n'a rien que la Peinture ne doive bien entendre pour être parfaite, & ce que la ſculpture a de plus beau lui eſt commun avec la Peinture. Ces deux

(1) *Ep. fam. 12. l. 5.*

arts ſe ſont maintenus de tous les tems dans un même degré de perfection : les Peintres & les ſculpteurs ont toujours vecu dans une louable jalouſie ſur la beauté & ſur l'eſtime de leurs ouvrages, comme ils ſont encore aujourd'hui. Et ſi les ſculptures antiques ont été l'admiration des anciens, comme elles ſont l'étonnement des modernes, que peut-on concevoir de la Peinture de ces mêmes tems-là ; puiſqu'avec le goût, & la régularité de ſon deſſein, elle a dû s'attirer toutes les louanges que méritent les effets ſurprenans de ſon coloris.

Mais ſi nous voulons remonter au de-là du tems d'Alexandre, nous trouverons que Dieu même rendit cet art honorable en faiſant part de ſon intelligence, de ſon eſprit & de ſa ſageſſe à Beſeléel (1) & à Ooliab qui devoient embélir le temple de Salomon, & le rendre reſpectable par leurs ouvrages.

Si nous regardons la maniere dont la Peinture à été recompenſée, nous verrons que les tableaux des excellens Peintres étoient achetés à pleines meſures de pieces

(1) *Exode.* 31. *Joſeph.*

d'or (1) ſans compte & ſans nombre : d'où Quintillien infere, que rien n'eſt plus noble que la Peinture, puiſque la plupart des autres choſes ſe marchandent, & ont un prix, & qu'au contraire la Peinture n'en a point.

(2) Une ſeule ſtatue de la main d'Ariſtide fut vendue 375 talens, une autre de Policlete ſix vingt mille Seſterces : (3) & le Roi de Nicomédie voulant affranchir la ville de Gnide de pluſieurs tributs, pourvu qu'elle lui donnât cette (4) Venus de la main de Praxitelle qui y attiroit toutes les années un concours infini de gens ; (5) les Gnidiens aimerent mieux demeurer toujours tributaires que de lui donner une ſtatue qui faiſoit le plus grand ornement de leur ville.

Il s'eſt même trouvé d'excellens Peintres, & d'excellens ſculpteurs qui pénétrés du mérite de leur art conſacrerent aux Dieux leurs ouvrages, croyant que les hommes en étoient indignes. (6) Et la Grece tou-

(1) *In nummo aureo menſuram accepit non numero.*
(1] *Pline.* 10. 35.
(3) *Cic. l. Ep.* 7. *à Atticus.*
(4) *Ælian. hiſt. d.*
(5) *Cic. contre Verres.*
(6) *Plut. op.*

chée de la reconnoiſſance envers le célebre Polignote qui lui avoit donné des tableaux que tout le monde admiroit, lui fit des entrées magnifiques dans les villes où il avoit fait quelque ouvrage : & elle ordonna par un décret du Sénat d'Athenes qu'il feroit défrayé aux dépens du Public dans tous les lieux où il paſſeroit.

Auſſi la Peinture étoit alors ſi honorée que les habiles Peintres de ce tems-là ne peignoient ſur aucune choſe qui ne pût être tranſporté d'un lieu à un autre, & qu'on ne pût garantir d'un embrâſement. *Ils ſe ſeroient bien gardés*, dit Pline, *de peindre contre un mur qui n'auroit pu appartenir qu'à un maître, qui ſeroit toujours demeuré dans un même lieu, & qu'on n'auroit pu dérober à la rigueur des flammes. Il n'étoit pas permis de retenir comme en priſon la Peinture ſur les murailles, elle demeuroit indifféremment dans toutes les villes, & un Peintre étoit un bien commun à toute la terre.*

On portoit même juſqu'au reſpect l'honneur que l'on rendoit à cet art : le Roi Demetrius en donna des marques mémorables

au siége de Rodes, où il ne put s'empêcher d'employer une partie du tems qu'il devoit au soin de son armée, à visiter Protogene qui faisoit alors le tableau de Jalisus. *Cet ouvrage*, dit Pline, *empêcha le Roi Demetrius de prendre Rhodes dans l'appréhension qu'il avoit de brûler les tableaux de ce grand Peintre; & ne pouvant mettre le feu dans la ville par un autre côté que celui où étoit le cabinet de cet homme illustre, il aima mieux épargner la Peinture que de recevoir la victoire qui lui étoit offerte. Protogene*, poursuit le même Pline, *travailloit alors dans un jardin hors de la ville près du camp des ennemis, & il y achevoit assiduement les ouvrages qu'il avoit commencés, sans que le bruit des armes fût capable de l'interrompre: mais Demetrius l'ayant fait venir & lui ayant demandé avec quelle confiance il osoit travailler au milieu des ennemis, le Peintre répondit: qu'il savoit fort bien que la guerre qu'il avoit entreprise étoit contre les Rhodiens & non pas contre les arts. Ce qui obligea le Roi de lui donner des gardes pour sa sûreté, étant ravi*

ravi de pouvoir conſerver la main qu'il avoit ſauvée de l'inſolence des ſoldats.

De grands perſonnages ont aimé la Peinture avec paſſion, & s'y ſont exercés avec plaiſir : entr'autres Fabius, l'un de ces fameux Romains qui au rapport (1) de Ciceron lorſqu'il eut goûté la Peinture & qu'il s'y fut exercé, voulut être appellé *Fabius Pictor.* Par-là il vouloit donner un nouveau luſtre à ſa naiſſance, ſelon l'idée que l'on avoit alors de la Peinture : car ce qui eſt admirable en cet art, dit Pline, c'eſt qu'il rend les (2) nobles encore plus nobles & les illuſtres plus illuſtres. Turpilius Chevalier Romain, Labéon Préteur & Conſul, les poëtes Ennius & Pacuvius, Socrate, Platon, Metrodore, Pyrron, Commode, Veſpaſien, Néron, Alexandre Severe, Antonin, & pluſieurs autres Empereurs & Rois n'ont pas tenu au-deſſous d'eux d'y employer une partie de leurs tems.

On ſait avec quel ſoin les grands Princes ont ramaſſé dans tous les tems quantité de tableaux des grands maîtres, & qu'ils en

(1) *In Bruto.*

(2) *Mirum in hac arte eſt quod nobiles viros nobiliores facit.* 34. 8.

ont fait un des plus précieux ornemens de leurs palais. On voit encore tous les jours combien ce plaisir est sensible aux grands seigneurs, & aux gens d'esprit qui ont du goût pour les bonnes choses. On sçait avec quelle distinction les habiles Peintres de ces derniers tems ont été traités des têtes couronnées, & à quel point le Titien & Léonard de Vinci furent estimés des Princes qu'ils servoient. Celui-ci mourut (1) entre les bras de François premier, & le Titien donna tant de jalousie (2) aux courtisans de Charles-Quint qui se plaisoit dans la conversation de ce Peintre, que cet Empereur fut contraint de leur dire qu'il ne manqueroit jamais de courtisans, mais qu'il n'auroit pas toujours un Titien. On sçait encore que ce Peintre ayant un jour laissé tomber un Pinceau en faisant le portrait de Charles-Quint, cet Empereur le ramassa, & que sur le remerciment & l'excuse que le Titien lui en faisoit, il dit ces paroles, Titien mérite d'être servi par César (3).

Mais supposé que l'idée de la Peinture,

(1) *Vasari.* (2) *Ridolfi.* (3) *Ridolfi.*

à la conſidérer dans ſa perfection, ne ſoit pas encore bien établie, ſi celle que l'on conçoit aujourd'hui n'avoit pas un fond de mérite par toutes les connoiſſances qu'elle renferme, & par tout ce qu'elle eſt capable de produire ſur les eſprits, d'où viendroit la paſſion que les grands ſeigneurs & tant de gens d'eſprit ont pour elle, & que ceux même qui ont de l'indifférence pour cet art n'oſéroient l'avouer ſans rougir ?

C'eſt un mal, (1) dit un auteur grave, *de n'aimer pas la Peinture, & de lui refuſer l'eſtime qui lui eſt due : car celui qui le fait par ignorance, eſt bien malheureux de ne pouvoir diſcerner toutes les beautés qu'il y dans le monde ; & celui qui le fait par mépris, eſt bien méchant de ſe déclarer ennemi d'un art qui travaille à honorer les Dieux, à inſtruire les hommes, & à leur donner l'immortalité.*

Pour les effets que la poéſie & la Peinture font ſur les eſprits, il eſt certain que l'une & l'autre ſont capables de remuer puiſſamment les paſſions ; & ſi les bonnes

(1) *Dion. Chryſoſtome. or.* 12.

pieces de théâtre ont tiré & tirent encore tous les jours des larmes de leurs ſpectateurs, la Peinture peut faire la même choſe quand le ſujet le demande, & qu'il eſt, comme nous le ſuppoſons, bien exprimé. (1) Grégoire de Nice après avoir fait une longue deſcription du ſacrifice d'Abraham, dit ces paroles : *J'ai ſouvent jetté les yeux ſur un tableau qui repréſente ce ſpectacle digne de pitié, & je ne les ai jamais retirés ſans larmes : tant la Peinture a ſçu repréſenter la choſe comme ſi elle ſe paſſoit effectivement.*

La fin de la Peinture comme de la Poéſie, eſt de ſurprendre de telle ſorte que leurs imitations paroiſſent des vérités. Le tableau de Zeuxis, où il avoit peint un garçon (2) qui portoit des raiſins, & qui ne fit point de peur aux oiſeaux, puiſqu'ils vinrent becqueter ces fruits, eſt une marque que la Peinture de ces tems-là avoit accoutumé de tromper les yeux en tous les objets qu'elle repréſentoit. Cette figure ne fut en effet cenſurée par Zeuxis même, que parce qu'elle n'avoit pas trompé.

(1) *Or. de la Divin. du Fils & du S. Eſprit.*
(2) *Pline* 35. 10.

Voilà à peu près les rapports naturels que la Peinture & la poésie ont ensemble, & qui ont de tout tems, comme dit Horace, permis également aux Peintres & aux poëtes de tout oser. Mais il ajoute que cette liberté ne doit pas les porter à produire rien qui soit hors de la vraisemblance, comme à joindre les choses douces avec les améres, ni les tigres avec les agneaux.

Cette idée générale l'oblige ensuite à nous donner des moyens communs qui puissent conduire les Peintres & les poëtes par les voies du bon sens & de la raison : car on voit dans l'une des satyres de cet Auteur (1), qu'il aimoit extrêmement la Peinture, & qu'il passoit pour un fin connoisseur.

Cependant les préceptes qu'il nous a laissés ne regardent que la théorie de ces deux arts, lesquels different seulement dans la pratique & dans l'exécution. Cette pratique de la poésie se remarque dans la diction & dans la versification, supposé que la versification soit de l'essence de la poé-

(1) *Sat.* 3. 2.

ſie. On pourroit y ajouter la déclamation à cauſe qu'elle eſt le nerf de la parole, & que ſans elle on ne ſçauroit bien repréſenter les mœurs & les actions des hommes, qui eſt cependant la fin de la poéſie. Et l'exécution de la Peinture conſiſte dans le deſſein, & dans le coloris.

Ces différentes manieres d'exécuter la Peinture & la poéſie, ont leurs prix & leurs difficultés; mais l'exécution de la Peinture demande beaucoup plus d'étude & de tems que celle de la poéſie. Car la diction s'acquiert par la grammaire & par le bon uſage, & cela eſt commun à tous les honnêtes gens par l'obligation où ils ſont de bien parler leur langue; quoique la facilité de s'exprimer purement, nettement & élegamment ſoit encore le fruit d'une ſérieuſe étude. La déclamation dont Quintilien traite fort exactement, ſans laquelle, dit-il, l'imitation eſt imparfaite, & qui eſt l'ame de l'éloquence, dépend de peu de principes, & preſqu'entiérement de talens naturels; & la verſification conſiſte dans la meſure harmonieuſe, dans le tour du vers & dans la rime; & quoique ces

choſes demandent de la réflexion, de la lecture & de la pratique, elles s'apprennent néanmoins aſſez facilement.

Il n'en eſt pas de même du deſſein & du coloris; l'un & l'autre exigent une infinité de connoiſſances, & une étude opiniâtre. Le deſſein demande un exercice qui produiſe une ſi grande juſteſſe de la vue pour connoître les différentes dimenſions des objets viſibles, & une ſi grande habitude pour en former les contours, que le compas, comme diſoit Michel-Ange, doit être plutôt dans les yeux que dans les mains.

Le deſſein ſuppoſe la ſcience du corps humain, non-ſeulement comme il ſe voit ordinairement, mais comme il doit être pour être parfait, & ſelon la premiere intention de la nature. Il eſt fondé ſur la connoiſſance de l'anatomie, & ſur des proportions tantôt fortes & robuſtes, & tantôt délicates & élegantes, ſelon qu'elles convienneut aux âges, aux ſexes & aux conditions différentes: & cela ſeul demande des études & des réflexions de beaucoup d'années.

Ce même dessein oblige encore le Peintre à posséder parfaitement la géométrie pour pratiquer exactement la perspective, dont il a un besoin indispensable dans toutes ses opérations. Il exige une habitude des racourcis & des contours dont la variété est aussi grande que le nombre des attitudes est infini.

Enfin le dessein renferme encore la connoissance de la physionomie & l'expression des passions de l'ame, partie si nécessaire & si estimable dans la Peinture.

Le coloris regarde l'incidence des lumieres, l'artifice du clair-obscur, les couleurs locales, la simpathie & l'antipathie des couleurs en particulier, l'accord & l'union qu'elles doivent avoir entr'elles, leur perspective aëriene, & l'effet du tout-ensemble: & toutes ces connoissances dépendent de la Physique la plus fine & la plus abstraite.

Je n'aurois jamais fait si je voulois parcourir tous les moyens qu'a la Peinture d'exprimer tout ce qu'elle médite, & l'on voit assez par tout ce que je viens de dire qu'elle ne manque pas de ressorts non plus que la poésie pour plaire aux hommes,

pour

pour leur impoſer, & pour ébranler leurs eſprits.

Mais quoique la Peinture & la poéſie ſoient deux ſœurs qui ſe reſſemblent en ce qu'elles ont de plus ſpirituel, on pourroit néanmoins attribuer à la Peinture pluſieurs avantages ſur la Poéſie, & je me contenterai d'en toucher ici quelques-uns.

En effet, ſi les Poëtes ont le choix des langues, dès qu'ils ſe ſont déterminé à quelqu'une de ces langues, il n'y a qu'une nation qui les puiſſe entendre : & les Peintres ont un langage, lequel (s'il m'eſt permis de le dire) à l'imitation de celui que Dieu donna aux Apôtres ſe fait entendre de tous les peuples de la terre.

D'ailleurs la Peinture ſe développe, & nous éclaire en ſe faiſant voir tout d'un coup : la Poéſie ne va à ſon but, & ne produit ſon effet qu'en faiſant ſuccéder une choſe à une autre. Or ce qui eſt ſerré eſt bien plus agréable, dit Ariſtote, & touche bien plus vivement que tout ce qui eſt diffus : & ſi la Poéſie augmente le plaiſir par la variété des épiſodes, & par le détail des circonſtances, la Peinture peut en repré-

ſenter tant qu'elle voudra, & entrer dans tous les événemens d'une action, en multipliant ſes tableaux; & de quelque maniere qu'elle expoſe ſes ouvrages, elle ne fait point languir ſon ſpectateur : le plaiſir qu'elle donne eſt donc plus vif que celui de la Poéſie.

On peut encore accorder cet avantage à la Peinture, qu'elle vient à nous par le ſens le plus ſubtil, le plus capable de nous ébranler, & d'émouvoir nos paſſions, je veux dire par la vue : *car les choſes*, dit Horace, *qui entrent dans l'eſprit par les oreilles, prennent un chemin bien plus long que celles qui entrent par les yeux, qui ſont des témoins plus fideles & plus sûrs que les oreilles.*

Si après ce premier mouvement on regarde les effets qu'elle produit ſur l'eſprit, il faut tomber d'accord que la Poéſie comme la Peinture a la propriété d'inſtruire; mais celle-ci le fait plus généralement. Elle inſtruit les ignorans auſſi bien que les doctes; ſans ſon ſecours il eſt difficile de bien pénétrer dans le reſte des arts; parce qu'ils ont beſoin de figures démonſtrati-

ves pour être bien entendus. Et ce n'eſt que par la perte de ces mêmes figures que les livres de Vitruve & de Hiéron l'ancien, qui a traité des machines, nous paroiſſent ſi obſcurs. De quelle utilité n'eſt-elle pas dans les livres de voyages ? & y a-t-il quelque ſcience à laquelle ſon ſecours ne ſoit pas néceſſaire pour ſa parfaite intelligence ? La Topographie, les médailles, les deviſes, les emblêmes, les livres des plantes & ceux des animaux peuvent-ils ſe paſſer du ſecours que la Peinture eſt toujours prête à leur donner ?

Pour commencer par l'Hiſtoire Sainte, quelle joie pleine de vénération n'aurions-nous pas, ſi la Peinture avoit pu nous conſerver juſqu'à préſent, le temple que Salomon avoit bâti dans ſa magnificence ? Quel plaiſir n'aurions-nous point à lire l'hiſtoire de Pauſanias, lequel nous décrit toute la Grece, & qui nous y conduit, comme par la main, ſi ſon diſcours étoit accompagné de figures démonſtratives ?

La principale fin du Poëte eſt d'imiter les mœurs & les actions des hommes : la Peinture a le même objet, mais elle y va

d'une maniere bien plus étendue : car on ne peut nier qu'elle n'imite Dieu dans sa toute-puissance ; c'est-à-dire dans la création des choses visibles. Le Poëte peut bien en faire la description par la force de ses paroles, mais les paroles ne seront jamais prises pour la chose même, & n'imiteront point cette toute-puissance, qui d'abord s'est manifestée par des créatures visibles. Au lieu que la Peinture avec un peu de couleurs, & comme de rien, forme & représente si bien toutes les choses qui sont sur la terre, sur les eaux & dans les airs, que nous les croyons véritables : car l'essence de la Peinture est de séduire nos yeux & de nous surprendre.

Je ne veux point omettre une chose qui est en faveur de la Poésie ; c'est que les épisodes font d'autant plus de plaisir dans la suite d'un poëme qu'elles y sont insérées & liées imperceptiblement ; au lieu que la Peinture peut bien représenter tous les faits d'une histoire par ordre en multipliant ses tableaux : mais elle n'en peut faire voir ni la cause, ni la liaison.

Après avoir exposé le parallele de ces

deux arts, il me reste encore à détruire quelques objections que l'on m'a faites.

On m'objecte donc que la Peinture emprunte de la Poésie, qu'Aristote dit, que les arts qui se servent du secours de la main sont les moins nobles, enfin que la Poésie est toute spirituelle, au lieu que la Peinture est en partie spirituelle & en partie matérielle.

A quoi je réponds, que le secours mutuel des arts justifie qu'ils ne peuvent se passer l'un de l'autre : & la Peinture n'emprunte pas plus de la Poésie, que la Poésie emprunte de la Peinture. Cela est si vrai que les fausses Divinités qui ont donné lieu aux fables n'ont été employées par les Poëtes dans leurs fictions, que parce que les Peintres & les sculpteurs les avoient premiérement exposées aux yeux des Egyptiens pour les adorer.

Ovide tout Poëte qu'il est, dit (1) que Vénus cette Déesse que la plume des auteurs a rendue si célebre, seroit encore dans le fond des eaux, si le pinceau d'Apelle ne

(1) *De arte amandi.*
Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles,
Mersa sub æquoreis illa lateret aquis.

l'avoit fait connoître. De ſorte qu'à cet égard, ſi la Poéſie a publié les beautés de Vénus, la Peinture en avoit tracé la figure & le caractere.

Horace, qui avoit véritablement beaucoup de goût pour la Peinture, mais qui devoit ſa fortune & ſa réputation à la Poéſie, dit que les Peintres & les Poëtes ſe ſont toujours donné la permiſſion de tout entreprendre. Ainſi il avoue qu'en matiere de fiction, leur empire eſt de la même étendue, comme il eſt ſans bornes & ſans contrainte.

Si des fables nous voulons paſſer à l'hiſtoire qui eſt une autre ſource où les Peintres & les Poëtes puiſent également, nous trouverons qu'à la réſerve des écrivains ſacrés, la plupart des auteurs ont écrit ſelon leur paſſion, ou ſelon les mémoires qu'on leur a donné, qu'ainſi ils nous ont laiſſé des doutes ſur beaucoup de faits qu'ils ont ſouvent rapportés diverſement.

Mais les faits hiſtoriques les plus conſtans au ſentiment des habiles, ſont ceux que nous voyons établis, ou confirmés par les médailles & les bas-reliefs antiques,

ou par les Peintures dont les premiers chrétiens ont décoré les lieux ſouterrains où ils faiſoient l'exercice de leur Religion : & ces lieux ſe trouvent à Rome, & en d'autres endroits d'Italie. Baronius dit, que le Peuple romain ayant découvert une autre ville ſous terre, fut ravi d'y voir repréſenté en Peintures les choſes qu'il avoit lues dans ſes hiſtoires. En effet Boſius & Severan qui ont écrit de gros volumes de la Rome ſouterraine nous découvrent dans les Peintures qui s'y ſont conſervées juſqu'aujourd'hui, l'antiquité de nos Sacremens, la maniere dont les premiers chrétiens faiſoient leurs prieres, & dont ils enterroient les martyrs, & pluſieurs autres connoiſſances qui regardent les myſteres de notre Religion.

Que n'apprenons-nous pas des médailles & des ſculptures antiques, la diverſité des temples, des autels, des victimes, des vaſes, des ornemens du pontificat, & de tout ce qui ſervoit aux ſacrifices, toutes les ſortes d'armes, de chariots, de navires; les inſtrumens ſervant à la guerre pour attaquer & pour défendre les villes; tou-

tes les couronnes différentes pour marquer les diverſes ſortes de dignités & de victoires : tant d'ornemens de têtes pour les femmes, tant d'habits différens ſelon les tems & les lieux, dans la paix & dans la guerre. Y a-t-il des livres qui puiſſent nous donner des connoiſſances auſſi certaines ſur les coutumes & ſur les autres choſes qui étoient en uſage chez les romains, que celles que nous tirons des ſculptures qui ont été faites de leur tems. Les bas-reliefs des colonnes Trajane & Antonine ſont des livres muets où l'on ne trouve pas, à la vérité, les noms des choſes, mais les choſes mêmes qui ſervoient dans le commerce de la vie, du tems au moins des Empereurs dont ces colonnes portent le nom.

Ceux qui ont écrit de la Religion des anciens romains, de leur maniere de camper, des ſymboles allégoriques, de l'iconologie, & des images des Dieux, n'ont point eu de meilleures raiſons pour prouver ce qu'ils ont enſeigné, que les monumens antiques des bas-reliefs & des médailles. Enfin ces ouvrages & les Peintures anciennes dont on vient de parler ſont

les ſources de l'érudition la plus aſſurée. Et c'eſt de-là que nous voyons dans un grand nombre de ſavans cette vive curioſité des médailles, des pierres gravées, & de tout ce qui dans les beaux-arts porte le caractere de l'antiquité. Il s'enſuit donc de tout ce que je viens de dire touchant la fable & l'hiſtoire, que la poéſie emprunte du moins autant de la Peinture, que la Peinture emprunte de la poéſie.

A l'égard de ce que dit Ariſtote, que les arts qui ſe ſervent du ſecours de la main ſont les moins nobles, & de ce que l'on ajoute, que la poéſie eſt toute ſpirituelle, au lieu que la Peinture eſt en partie ſpirituelle & en partie matérielle, on répond, que la main n'eſt à la Peinture que ce que la parole eſt à la poéſie. Elles ſont les miniſtres de l'eſprit & le canal par où les penſées ſe communiquent. Pour ce qui eſt de l'eſprit, il eſt égal dans ces deux arts. Le même Horace qui nous a donné des regles ſi excellentes de la poéſie, dit, (1) *qu'un tableau tient également en ſuſpens les yeux du corps & ceux de l'eſprit.*

(1) *Suſpendit picta vultum mentemque tabellæ.* Epiſt. 1. lib. 2.

Ce qu'on veut appeller partie matérielle dans la Peinture, n'eſt autre choſe que l'exécution de la partie ſpirituelle qu'on lui accorde, & qui eſt proprement l'effet de la penſée du Peintre, comme la déclamation eſt l'effet de la penſée du poëte.

Mais il faut bien un autre art pour exécuter la penſée d'un tableau que pour déclamer une tragédie. Pour celle-ci, il y a peu de préceptes à ajouter aux talens extérieurs de la nature, & l'exécution de la Peinture demande beaucoup de réflexion & d'intelligence. Il ſuffit preſqu'uniquement au déclamateur de s'abandonner à ſon talent, & d'entrer vivement dans ſon ſujet, & je ſais que le comédien Roſcius s'en acquittoit avec tant de force, que pour cela ſeul, il méritoit, dit (1) Ciceron, d'être fort regretté des honnêtes gens, ou plutôt de vivre toujours. Mais le Peintre ne doit pas ſeulement entrer dans ſon ſujet, quand il l'exécute, il faut encore qu'il ait, comme nous l'avons dit, une grande connoiſſance du deſſein & du coloris, & qu'il exprime finement les différentes phyſionomies,

(1) *pro Archia.*

& les différens mouvemens des paſſions.

La main n'a aucune part à toutes ces choſes, qu'autant qu'elle eſt conduite par la tête. Ainſi, à proprement parler, il n'y a rien dans la Peinture qui ne ſoit l'effet d'une profonde ſpéculation. Il n'y a pas juſqu'au maniment du pinceau dont le mouvement ne contribue à donner aux objets l'eſprit & le caractere.

On m'oppoſe de plus la faculté de raiſonner, & l'on dit que ce précieux appanage de l'homme, qui ſe rencontre dans la poéſie avec tous ſes ornemens, ne ſe trouve pas dans la Peinture.

Tout ce que je viens de dire ſeroit plus que ſuffiſant pour ſatisfaire à cette objection : mais il eſt bon de l'éclaircir pour y bien répondre.

Il eſt à remarquer que les arts n'étant que des imitations, le raiſonnement qui eſt dans un ouvrage ne ſe paſſe que dans l'eſprit de celui qui en juge. Il eſt donc queſtion de faire voir que le ſpectateur trouve du raiſonnement dans la Peinture, comme l'auditeur dans la poéſie.

On entend par le mot de raiſonnement,

ou la cauſe & la raiſon par laquelle l'ouvrage fait un bon effet, ou l'action de l'entendement qui connoît une choſe par une autre, qui en tire des conſéquences.

Si par le mot de raiſonnement on entend la cauſe & la raiſon par laquelle l'ouvrage fait un bon effet, il y a autant de raiſonnement dans la Peinture que dans la poéſie, parce qu'elles agiſſent l'une & l'autre en vertu de leurs principes.

Si par le mot de raiſonnement on entend l'action de l'entendement qui infere une choſe par la connoiſſance d'une autre, il ſe trouve également dans la poéſie & dans la Peinture, quand l'occaſion s'en préſente. Le plus ſûr moyen de rendre cette vérité ſenſible, eſt de la démontrer dans des ouvrages qui ſoient ſous nos yeux, & auxquels il ſoit aiſé d'avoir recours. Les tableaux de la galerie de Luxembourg qui repréſentent la vie de Marie de Medicis, en feront autant de preuves; & je me ſervirai de celui où eſt peinte la naiſſance de Louis XIII, parce qu'il eſt le plus connu.

En voyant ce tableau on infere, par exemple, que l'accouchement arriva le

matin, parce qu'on y remarque le ſoleil qui s'éleve avec ſon char, & qui fait ſa route en montant. On infere auſſi que cet accouchement fut heureux par la conſtellation de Caſtor que le Peintre a mis au haut du tableau, & qui eſt le ſymbole des événemens favorables. A côté du tableau eſt la fécondité, qui tournée vers la Reine lui montre dans une corne d'abondance cinq petits Enfans, pour donner à entendre que ceux qui naîtront de cette Princeſſe iront juſqu'à ce nombre. Dans la figure de la Reine, on juge facilement par la rougeur de ſes yeux, qu'elle vient de ſouffrir dans ſon accouchement : Et par ces mêmes yeux amoureuſement tournés du côté de ce nouveau Prince, joints aux traits du viſage que le Peintre a divinement ménagés, il n'y a perſonne qui ne remarque une double paſſion, je veux dire un reſte de douleur avec un commencement de joie, & qui n'en tire cette conſéquence, que l'amour maternel & la joie d'avoir mis un Dauphin au monde, ont fait oublier à cette Princeſſe les douleurs de l'enfantement. Les autres tableaux de cette galerie

qui font tous allégoriques, donnent lieu de tirer des conféquences par les fymboles qui conviennent aux fujets, & aux circonftances que le Peintre a voulu traiter.

Il n'y a point d'habile Peintre qui ne nous ait fait voir de femblables raifonnemens, quand l'ouvrage s'eft trouvé d'une nature à l'exiger de la forte. Car encore que les raifonnemens entrent dans la poéfie, & dans la Peinture, les ouvrages de ces deux arts n'en font pas toujours mêlés, ni toujours fufceptibles: & les métamorphofes d'Ovide qui font des ouvrages de poéfie, ne font laplupart que des defcriptions.

Il eft vrai que le raifonnement qui fe trouve dans la Peinture n'eft pas pour toutes fortes d'efprits: mais ceux qui ont un peu d'élevation fe font un plaifir de pénétrer dans la penfée du Peintre, de trouver le véritable fens du tableau par les fymboles qu'on y voit repréfentés, en un mot, d'entendre un langage d'efprit qui n'eft fait que pour les yeux immédiatement.

La trop grande facilité que l'on trouve à découvrir les chofes, affoiblit ordinairement les defirs: & les premiers philofophes

ont cru qu'ils devoient envelopper la vérité ſous des fables, & ſous des allégories ingénieuſes ; afin que leur ſcience fût recherchée avec plus de curioſité, ou qu'en tenant les eſprits appliqués, elle y jettât des racines plus profondes : car les choſes font d'autant plus d'impreſſion dans notre eſprit & dans notre mémoire, qu'elles exercent plus agréablement notre attention. Jesus-Christ même s'eſt ſervi de cette façon d'inſtruire, afin que les comparaiſons & les paraboles tinſſent ſes auditeurs plus attentifs aux vérités qu'elles ſignifioient.

On tire encore de la Peinture des inductions par les attitudes, par les expreſſions & par les mouvemens des paſſions de l'ame. Il y a des tableaux qui nous repréſentent des converſations & des dialogues, où nous connoiſſons juſqu'au ſentiment des figures qui paroiſſent s'entretenir. Dans l'Annonciation, par exemple, où l'ange vient trouver Marie, le ſpectateur démêle facilement par l'expreſſion & par l'attitude de la ſainte vierge le moment que le Peintre a voulu choiſir ; & l'on connoît ſi c'eſt lorſqu'elle fut troublée

par une apparition imprévue, ou ſi elle eſt étonnée de la propoſition de l'ange, ou enfin ſi elle y conſent avec cette humilité qui lui fit prononcer ces mots : *Voilà la ſervante du Seigneur;* & le reſte.

Il paroît qu'Ariſtote même ne fait aucune difficulté d'accorder le raiſonnement à la Peinture quand il dit, que cet art inſtruit & qu'il donne matiere à raiſonner non-ſeulement aux philoſophes, mais à tous les hommes. Et Quintilien (1) avoue que la Peinture pénetre ſi avant dans notre eſprit, & qu'elle remue ſi vivement nos paſſions, qu'il paroît qu'elle a plus de force que tous les diſcours du monde.

Mais la raiſon ne ſe trouve pas ſeulement dans les ouvrages de Peinture; elle s'y fait encore voir ornée d'une élégance & d'un tour agréable; & le ſublime s'y découvre auſſi ſenſiblement que dans la poéſie. L'harmonie même qui les introduit toutes deux, & qui leur procure un accueil favorable s'y rencontre indiſpenſablement. Car on tire des couleurs une harmonie

(1) *Pictura tacens opus & habitus ſemper ejuſdem ſic in intimos penetrat affectus, ut ipſam vim dicendi non nunquam ſuperare videatur. l.* 11. *c.* 3.

pour

pour les yeux, comme on tire des ſons pour les oreilles.

Mais, me dira-t-on, quelque eſprit que l'on puiſſe donner à la Peinture, elle n'exprimera jamais auſſi nettement ni auſſi fortement que la parole.

Je ſais bien que l'on peut attribuer à la parole des expreſſions que la Peinture ne peut ſuppléer qu'imparfaitement: mais je ſais bien auſſi que la poéſie eſt fort éloignée d'exprimer avec autant de vérité & d'exactitude que la Peinture, tout ce qui tombe ſous le ſens de la vue. Quelque deſcription que la poéſie nous faſſe d'un pays, quelque ſoin qu'elle prenne à nous repréſenter la phyſionomie, les traits & la couleur d'un viſage, ces portraits laiſſeront toujours de l'obſcurité & de l'incertitude dans l'eſprit & n'approcheront jamais de ceux que la Peinture nous expoſe. L'on a vu pluſieurs Peintres qui ne pouvant par le moyen de la parole donner l'idée de certaines perſonnes qu'il importoit de connoître, ſe ſont ſervis de ſimples traits pour les déſigner ſans qu'on pût s'y méprendre. Ceux mêmes dont la profeſſion étoit de

perſuader, ont ſouvent appellé la Peinture à leur ſecours pour toucher les cœurs, parce que l'eſprit, comme nous l'avons fait voir, eſt plutôt & plus vivement ébranlé par les choſes qui frappent les yeux, que par celles qui entrent par les oreilles: les paroles paſſent & s'envolent, comme on dit, & les exemples touchent. C'eſt pour cela qu'au rapport de Quintilien(1)qui nous a donné les regles de l'éloquence, les avocats dans les cauſes criminelles expoſoient quelquefois un tableau qui repréſentoit l'événement dont il s'agiſſoit, afin d'émouvoir les cœurs des Juges par l'énormité du fait. Les pauvres ſe ſervoient anciennement du même moyen pour ſe défendre contre l'oppreſſion des riches, ſelon le témoignage du même Quintilien; (2) parce que, dit-il, l'argent des riches pouvoit bien gagner les ſuffrages en particulier : mais ſitôt que la peinture du tort qui avoit été fait, paroiſſoit devant toute l'aſſemblée, elle arrachoit la vérité du cœur des juges en faveur du pauvre. La raiſon en eſt que

(1) 6. l. (2) *Del.* 252.

la parole n'eſt que le ſigne de la choſe, & que la peinture qui repréſente plus vivement la réalité, ébranle & pénetre le cœur beaucoup plus fortement que le diſcours. Enfin il eſt de l'eſſence de la Peinture de parler par les choſes, comme il eſt de l'eſſence de la poéſie de peindre par les paroles.

Il n'eſt pas véritable, pourſuivra-t-on, que la Peinture parle & ſe faſſe entendre par les choſes mêmes, mais ſeulement par l'imitation des choſes.

On répond que c'eſt juſtement ce qui fait le prix de la Peinture, puiſque par cette imitation, comme nous l'avons fait remarquer, la Peinture plaît davantage que les choſes mêmes.

J'aurois pu me prévaloir ici d'une infinité d'autorités des auteurs les plus célebres pour ſoutenir le mérite de la Peinture, ſi je n'avois appréhendé de rendre cette diſſertation trop longue & trop hériſſée.

Je me ſuis donc contenté de faire obſerver dans ce petit diſcours, combien l'idée que l'on avoit de la Peinture étoit imparfaite dans la plupart des eſprits, &

que de-là venoit la préférence que quelques-uns ont voulu donner à la poésie. J'ai tâché de faire voir la conformité qui se rencontre naturellement dans ces deux arts : j'ai touché quelques avantages qu'on peut attribuer à la Peinture & à la poésie : j'ai répondu aux objections que l'on m'a faites : & enfin j'ai fait mon possible pour conserver à la Peinture le rang qu'on lui vouloit ôter.

Description de deux ouvrages de sculpture, qui appartiennent à M. le Hay, faits par M. Zumbo, gentilhomme Sicilien.

On a souvent ouï dire à l'Auteur de ces deux ouvrages, dont l'un représente la Nativité, & l'autre la sépulture de Jesus-Christ, qu'il a voulu représenter ces deux sujets, pour avoir occasion d'exprimer deux passions contraires : la joie & la tristesse. C'est pour cela qu'il a choisi dans l'histoire de la nativité l'arrivée des pasteurs, lorsqu'ils viennent reconnoître & adorer le Sauveur, qui selon les paroles de l'ange, devoit être à tout le monde le sujet d'une grande joie.

Dans l'hiſtoire de la ſépulture, il s'eſt attaché à repréſenter le moment où Joſeph d'Arimathie, ayant obtenu le corps de Jeſus-Chriſt, la vierge & les ſaintes femmes qui l'accompagnoient, donnent des marques de leur douleur.

Et comme ce génie heureux a bien ſenti que la couleur releveroit infiniment ſon ouvrage, & qu'elle feroit valoir ſes expreſſions, il s'eſt ſervi du coloris, pour mettre le vrai dans ſes carnations & dans ſes draperies.

LA NATIVITÉ.

Pour ſuivre le texte de l'Evangile, l'auteur a mis la ſcene de ſon ſujet dans un lieu dénué de toutes choſes, & qui paroît par les ruines qui en reſtent, avoir été autrefois un temple d'idoles; mais qui ne peut plus ſervir que de retraite aux animaux, & tout au plus d'une étable abandonnée au premier venu.

L'auteur dans ſa compoſition a voulu faire entrer des reſtes de magnificence, pour rendre plus ſenſible par cette oppoſition la pauvreté de Jeſus-Chriſt, & pour

établir ſur le débris de l'idolâtrie la Religion chrétienne. Il a conſidéré de plus, que pour contribuer à la joie qu'il vouloit exprimer, il pouvoit, ſans détruire l'idée de la pauvreté du lieu, y introduire quelque ouvrage de ſculpture antique, & par-là réveiller le goût de ſon ſpectateur, & le plaiſir que donne aux connoiſſeurs la vue de ces précieux reſtes. Ajoutez que, comme il n'y a rien de plus humble, ni de plus grand que la naiſſance du Fils de Dieu, l'auteur y a voulu faire alluſion, en mêlant la deſtruction d'un bâtiment magnifique avec la beauté de quelques reſtes qui en faiſoient partie.

Notre illuſtre ſculpteur a fait entrer dans ſon ſujet vingt-quatre figures, & ſix animaux de différentes eſpeces. Il a placé la Vierge avec ſon Fils au milieu de la compoſition. Elle y paroît d'un caractere modeſte, mais d'un agrément infini ; & le Chriſt, en conſervant la figure d'un enfant nouveau-né, fait concevoir en ſon action quelque choſe de plus qu'humain.

On remarque une grande variété dans les figures de cette hiſtoire, par la dif-

férence des physionomies, des caracteres, des sexes, des âges, des attitudes & des expressions. Quatre bergers sont attentifs à considérer de près l'enfant & la mere que l'ange leur avoit indiqués.

A côté droit, quatre autres sont autour de saint Joseph, qui leur explique le mystere dont ils sont témoins. Ces bergers font voir en diverses manieres les effets de la grace, en exprimant la joie que leur cause cette instruction.

D'autres plus craintifs, qui sont sur le devant de la composition de cet ouvrage, adorent de plus loin le Sauveur qui leur étoit né.

A côté gauche, quelques bergers s'entretiennent de ce qu'ils voient. Il y en a un entr'autres qui paroît appeller les plus éloignés, & qui les incite de se hâter, pour jouir de la nouveauté du spectacle.

L'auteur a fait entrer dans la composition de son sujet quatre anges qui sont en l'air au-dessus du Christ & de la Vierge, supposant qu'ils sont envoyés de la cour céleste, pour faire reconnoître aux pasteurs leur divin maître, & pour l'adorer avec eux.

Les ajuſtemens, les draperies, les coëffures, & tout ce qui accompagne les figures, leur convient ſi parfaitement, que ceux qui en voudront examiner le détail, en admireront la diverſité & la vraiſemblance. Les expreſſions, ſur-tout, en ſont ſi vives, qu'on eſt forcé d'y entrer par l'impreſſion qu'elles font ſur les eſprits, lorſqu'on y veut faire quelque attention. L'un y exprime l'admiration, l'autre la ſimplicité; l'un la ſurpriſe, l'autre la dévotion; & chaque objet marque parfaitement le choix d'un beau caractere.

Les figures y ſont deſſinées d'une exacte juſteſſe, d'un goût grand & d'une maniere convenable à leur qualité. On y peut admirer la tendreſſe des carnations, les beaux plis des draperies, la vérité & le contraſte des attitudes, la diſpoſition des grouppes, & la dégradation des terreins.

Tout eſt extrêmement fini dans cet ouvrage, & il n'y a pas juſqu'aux plantes & aux autres minuties, dont l'exacte vérité ne faſſe plaiſir. Les couleurs mêmes, qui ſont d'ordinaire peu convenables à la ſculpture, y ſont ménagées avec une certaine

modération

modération qui jette dans le tout une plus grande vraiſemblance, & entr'autres dans les ſtatues qui ſont ſi bien imitées d'un vieux marbre tout taché & tout altéré par le tems, que l'œil y eſt trompé.

Enfin toutes ces choſes enſemble font une merveilleuſe harmonie, & concourent à exprimer le ſujet avec tout l'agrément imaginable.

LA SEPULTURE.

L'Auteur de cet excellent ouvrage a fait choix, comme nous l'avons déja dit, du moment que Joſeph d'Arimathie, ayant fait détacher de la croix le corps de Jeſus-Chriſt, le laiſſe voir pendant quelque tems aux principales perſonnes qui avoient aimé le Sauveur pendant ſa vie.

La ſituation du lieu qui eſt plein de rochers fait juger que la ſcene de ce qui ſe paſſe ici, n'eſt pas loin de l'endroit que l'on avoit deſtiné pour la ſépulture.

Le Chriſt, la Vierge ſa mere, ſaint Jean, & les trois Maries, trois Anges; Joſeph d'Arimathie, Nicodéme, & le Centenier qui reconnut la Divinité de

Jesus-Christ incontinent après sa mort, sont la composition de cette histoire.

Le Christ est placé au milieu de la scene, étendu négligemment, mais naturellement, sur une pierre couverte d'un linceul, & dans une disposition convenable à un corps qui n'a plus de mouvement; mais qui se trouve tourné comme par hazard à émouvoir jusqu'aux larmes la compassion du spectateur. La figure est d'une proportion si noble & si délicate, qu'en la voyant l'on est aisément porté à croire, qu'il y a sous ces apparences quelque chose de divin.

La Vierge est auprès de ce corps. Elle en a appuyé la tête sur ses genoux pour le mieux contempler. Elle a le corps plié & les bras élevés, en action d'exprimer sa tendresse, & tout ce qu'elle sent sur l'état où elle voit son fils & son Dieu.

Les saintes femmes qui accompagnoient la Vierge, le cœur rempli de douleur, font voir chacune à sa maniere ce que peut la compassion à la vue d'un spectacle si touchant. Les notions qu'avoient ces saintes femmes de la Divinité de Jesus-Christ, pouvoient bien mettre le calme dans leurs

eſprits, & effacer toutes les marques de leur affliction : mais l'amour qu'elles avoient pour leur maître, les outrages auxquels elles l'avoient vu expoſé pendant ſa vie, le ſupplice honteux de ſa mort, ne leur permettoient pas d'oublier entiérement les opprobres qu'il venoit tout récemment de ſouffrir à leurs yeux.

Il eſt vrai que Jeſus-Chriſt leur avoit parlé de la néceſſité de ſes ſouffrances, & de ſa prochaine Réſurrection : mais tout ce que put faire l'eſpérance de voir arriver bientôt la Réſurrection, fut d'adoucir les tranſports démeſurés auxquels une triſteſſe extrême nous conduit ordinairement. On ne verra donc point ici l'expreſſion extérieure du dernier abandon à la douleur ; on y obſervera ſeulement toutes les marques d'un cœur, qui dans l'excès de ſon amour eſt à la vérité fort ſenſible au triomphe prochain de Jeſus-Chriſt, mais qui eſt encore plus occupé du ſouvenir de ſes ſouffrances.

S. Jean placé du côté gauche, appuyé ſur un rocher, dans une attitude abattue ; tient les clous qui ont attaché ſon maître

à la Croix, & paroît faire ses réflexions sur les douleurs dont ils ont été les instrumens.

L'auteur a placé la Magdelaine du même côté aux pieds du Christ. Elle les baise avec amour, & semble les baigner de ses larmes, qu'elle est prête d'essuyer de ses cheveux épars, comme elle fit dans la maison de Simon le Pharisien.

Les deux autres femmes sont, l'une à genoux près de la Vierge, & l'autre debout. Celle-ci a le corps penché, & la tête gracieusement inclinée sur l'épaule, comme pour essuyer ses larmes avec le linge qui lui sert de voile. Ces deux femmes expriment fortement, & sans aucun mouvement exagéré, le mélange de douleur & de tendresse, dont leur cœur est pénétré.

Les deux vieillards qui sont derriere ces femmes, au coin de la composition, dont l'un paroît être Nicodéme, & l'autre le Centénier qui reconnut la Divinité de Jesus-Christ incontinent après sa mort, s'entretiennent assez vivement de la maniere injuste dont les Juifs avoient condamné l'innocence même.

Joſeph d'Arimathie, un peu plus avancé ſur le devant, & debout, une main ſur la hanche, & l'autre ſur la poitrine, dans une attitude majeſtueuſe, les yeux tournés vers le Chriſt, fait attention à ce qu'il voit : mais on juge facilement par toute ſon action, qu'il eſt encore plus occupé de la foi qu'il a reçue, & de la grandeur du myſtere de la Rédemption.

Le goût du deſſein dans cette hiſtoire eſt merveilleuſement convenable aux figures qui la compoſent. Il eſt ſvelte, élégant, & noble dans le Chriſt & dans les femmes. Il eſt plus fort & plus prononcé dans les trois hommes qui ſont plus avancés en âge. Il s'y trouve diverſement ſelon la diverſité qui ſe voit ordinairement dans la nature. Car pour S. Jean, ſon caractere de deſſein eſt entre la délicateſſe du Chriſt & la proportion plus peſante des trois autres figures, dont je viens de parler. Cependant toutes les proportions ſont obſervées dans leur genre avec toute la juſteſſe que l'on peut attendre de l'art.

Trois Anges ſont en l'air au-deſſus du Chriſt, & compoſent un groupe agréable.

ment varié par leurs attitudes contraſtées, & par la diverſité de leurs expreſſions & de leurs coloris. Ils ſont, dans leur caractere d'enfans, deſſinés comme les femmes, c'eſt-à-dire, de la même délicateſſe.

Quelque difficile que ſoit la pratique du coloris dans la Sculpture, il eſt étonnant que l'auteur s'en ſoit acquitté, comme il a fait, avec un heureux ſuccès. Les carnations y ſont variées avec tant de ménagement & d'intelligence, que dans la juſteſſe qui leur convient, il y a une fineſſe d'oppoſition & de différence qu'on ne peut aſſez admirer. Notre ingénieux ſculpteur ne s'eſt pas contenté des couleurs locales, c'eſt-à-dire, de celles qui conviennent à chaque choſe en particulier, il a encore cherché comme un Peintre habile, à faire valoir la couleur d'un objet par l'oppoſition de la couleur d'un autre objet. Le linceul, par exemple, qui eſt ſous le corps du Chriſt, donne à la carnation un plus grand caractere de vérité par la comparaiſon de ces deux couleurs.

L'auteur voulant attirer ſur le Chriſt les yeux du ſpectateur, comme ſur l'objet le

plus important, s'eſt ſervi d'un brun doux, dont il a habillé la Vierge & la Magdelaine, pour rendre la lumiere qui eſt ſur le Chriſt, plus vive & plus ſenſible.

La femme qui eſt à genoux entre la Vierge & l'autre Marie, ne contribue pas peu à l'effet du clair-obſcur, en diſtinguant par ſon obſcurité les figures qu'elle ſépare.

La couleur des vêtemens de Nicodéme & du Centénier détache & pouſſe en devant, comme de concert, la figure qui leur eſt proche.

Et Joſeph d'Arimathie eſt habillé d'une pourpre, qui non-ſeulement déſigne une perſonne de qualité, mais qui, ſelon les regles de l'art, étant d'un ton fort & vigoureux, convient aux figures que l'on veut mettre ſur le devant, & contribue dans l'aſſemblage des couleurs à l'harmonie du tout-enſemble.

Mais ce n'eſt pas ſeulement par la couleur de ſon habit que cette figure eſt plus ſenſible que les autres. L'ouvrage de la tête eſt un chef d'œuvre de l'art. C'eſt un vieillard dont le viſage eſt couvert de rides,

mais de rides ſavantes par la maniere dont elles ſont placées, & dont elles ſont éxécutées. Car elles expriment la phyſionomie d'un homme de bon eſprit, & imitent la nature de ce caractere d'une maniere la plus forte, la plus tendre & la plus accomplie. Mais quoique cette tête ſoit travaillée dans la derniere exactitude, elle ne ſent point du tout la peine : le travail y eſt tout ſpirituel, il y coule de ſource, & la patience qu'il a exigée eſt plutôt l'effet du plaiſir que l'auteur y a pris, que de la néceſſité de le terminer. Tout eſt donc fini dans cette figure particuliere; mais tout y eſt de feu, & l'adreſſe de la main ſoutenue de la force d'un beau génie & d'une ſcience profonde, ont rendu cet ouvrage digne certes de la plus grande admiration.

C'eſt ainſi que notre ſavant ſculpteur, en joignant à ce triſte ſujet toutes les graces dont il eſt ſuſceptible, & en répandant d'ailleurs toutes les marques d'une ſcience auſſi profonde qu'ingénieuſe, a conſacré cet ouvrage à la poſtérité.

Mais quelque ſoin que l'on ait pris de rendre fideles ces deux deſcriptions, il eſt

impoffible, en les lifant feulement, fans voir les ouvrages mêmes, de fe faire une idée bien jufte de toute leur beauté.

LA BALANCE DES PEINTRES.

QUELQUES perfonnes ayant fouhaité de favoir le degré de mérite de chaque Peintre d'une réputation établie, m'ont prié de faire comme une balance dans laquelle je miffe d'un côté le nom du Peintre & les parties les plus effentielles de fon art dans le degré qu'il les a poffédées, & de l'autre côté le poids de mérite qui leur convient; en forte que ramaffant toutes les parties comme elles fe trouvent dans les ouvrages de chaque Peintre, on puiffe juger combien pefe le tout.

J'ai fait cet effai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon fentiment. Les jugemens font trop différens fur cette matiere, pour croire qu'on ait tout feul raifon. Tout ce que je demande en ceci c'eft qu'on me donne la liberté d'expofer ce que je penfe, comme je la laiffe aux autres de conferver l'idée qu'ils pourroient avoir toute différente de la mienne.

Voici quel eſt l'uſage que je fais de ma balance.

Je diviſe mon poids en vingt degrés, le vingtieme eſt le plus haut, & je l'attribue à la ſouveraine perfection que nous ne connoiſſons pas dans toute ſon étendue. Le dix-neuvieme eſt pour le plus haut degré de perfection que nous connoiſſons, auquel perſonne néanmoins n'eſt encore arrivé. Et le dix-huitieme eſt pour ceux qui à notre jugement, ont le plus approché de la perfection, comme les plus bas chiffres ſont pour ceux qui en paroiſſent les plus éloignés.

Je n'ai porté mon jugement que ſur les Peintres les plus connus, & j'ai diviſé la Peinture en quatre colonnes, comme en ſes parties les plus eſſentielles, ſavoir, la compoſition, le deſſein, le coloris & l'expreſſion. Ce que j'entends par le mot d'expreſſion, n'eſt pas le caractere de chaque objet, mais la penſée du cœur humain. On verra par l'ordre de cette diviſion à quel degré je mets chaque Peintre dont le nom répond au chiffre de chaque colonne.

On auroit pu comprendre parmi les Peintres les plus connus, pluſieurs Flamans

qui ont repréſenté avec une extrême fidélité la vérité de la nature, & qui ont eu l'intelligence d'un excellent coloris; mais parce qu'ils ont eu un mauvais goût dans les autres parties, on a cru qu'il valoit mieux en faire une claſſe ſéparée.

Or comme les parties eſſentielles de la Peinture ſont compoſées de pluſieurs autres parties que les mêmes Peintres n'ont pas également poſſédées, il eſt raiſonnable de compenſer l'une par l'autre pour en faire un jugement équitable. Par exemple, la compoſition réſulte de deux parties; ſavoir, de l'invention & de la diſpoſition. Il eſt certain que tel a été capable d'inventer tous les objets néceſſaires à faire une bonne compoſition, lequel aura ignoré la maniere de les diſpoſer avantageuſement pour en tirer un grand effet. Dans le Deſſein il y a le goût & la correction; l'un peut ſe trouver dans un tableau ſans être accompagné de l'autre, ou bien ils peuvent ſe trouver joints enſemble en différens degrés & par la compenſation qu'on en doit faire, on peut juger de ce que vaut le tout.

Au reſte, je n'ai pas aſſez bonne opinion

de mes ſentimens pour n'être pas perſuadé qu'ils ne ſoient ſévérement critiqués : mais j'avertis que pour critiquer judicieuſement il faut avoir une parfaite connoiſſance de toutes les parties qui compoſent l'ouvrage & des raiſons qui en font un bon tout. Car pluſieurs jugent d'un tableau par la partie ſeulement qu'ils aiment, & comptent pour rien celle qu'ils ne connoiſſent ou qu'ils n'aiment pas.

FIN.

NOMS *des Peintres les plus connus.*	*Compoſition.*	*Deſſein.*	*Coloris.*	*Expreſſion.*
A				
Albane.	14	14	10	6
Albert Dure.	8	10	10	8
Andre del Sarte.	12	16	9	8
B				
Baroche.	14	15	6	10
Baſſan, Jacques.	6	8	17	0
Baſtian, del Piombo.	8	13	16	7
Belin, Jean.	4	6	14	0
Bourdon.	10	8	8	4
Le Brun.	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver.	15	10	16	3
Les Caraches.	15	17	13	13
Correge.	13	13	15	12
D				
Dan. de Volter.	12	15	5	8
Diepembek.	11	10	14	6
Le Dominiquin.	15	17	9	17
G				
Giorgion.	8	9	18	4
Le Guerchin.	18	10	10	4
Le Guide.		13	9	12
H				
Holben.	9	10	16	13
J				
Jean da Udiné.	10	8	16	3

NOMS *des Peintres les plus connus.*	*Compoſition.*	*Deſſein.*	*Coloris.*	*Expreſſion.*
Jaq. Jourdans.	10	8	16	6
Luc. Jourdans.	13	12	6	6
Joſepin.	10	10	6	2
Jules Romain.	15	16	4	14
L				
Lanfranc.	14	13	10	5
Léonard de Vinci.	15	16	4	14
Lucas de Leide.	8	6	6	4
M				
Mich. Bonarotti.	8	17	4	8
Mich. de Caravage.	6	6	16	0
Mutien.	6	8	15	4
O				
Otho Venius.	13	14	10	10
P				
Palme le vieux.	5	6	16	0
Palme le jeune.	12	9	14	6
Le Parmeſan.	10	15	6	6
Paul Veroneſe.	15	10	16	3
Fr. Penni il fattoré.	0	15	8	0
Perrin del Vague.	15	16	7	6
Pietre de Cortone.	16	14	12	6
Pietre Perugin.	4	12	10	4
Polid. de Caravage.	10	17		15
Pordenon.	8	14	17	5
Pourbus.	4	15	6	6
Pouſſin.	15	17	6	15

NOMS des Peintres les plus connus.	*Compofition.*	*Deffein.*	*Coloris.*	*Expreffion.*
Primatice.	15	14	7	10
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers.	15	12	13	6
Pietre Tefte.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Vanius.	13	15	12	13
Vandeïk.	15	10	17	13
Z				
Tadée Zuccre.	13	14	10	9
Frédéric Zuccre.	10	13	8	8

TABLE DES MATIERES

Contenues dans ce volume.

A

C

Contraſte.

E.

F.

G.

H.

I.

L.

M.

N.

O.

R.

S.

T.

V.

Fin de la Table des Matieres.

